

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНИЙ АВІАЦІЙНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ФАКУЛЬТЕТ ЛІНГВІСТИКИ ТА СОЦІАЛЬНИХ КОМУНІКАЦІЙ
КАФЕДРА АНГЛІЙСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ І ПЕРЕКЛАДУ**

ДОПУСТИТИ ДО ЗАХИСТУ
Завідувач випускової кафедри
_____ С.І. Сидоренко
« _____ » _____ 2020 р.

ДИПЛОМНА РОБОТА

ВИПУСКНИКА ОСВІТНЬОГО СТУПЕНЯ МАГІСТР

**ЗА СПЕЦІАЛІЗАЦІЄЮ «ГЕРМАНСЬКІ МОВИ ТА ЛІТЕРАТУРИ
(ПЕРЕКЛАД ВКЛЮЧНО), ПЕРША – АНГЛІЙСЬКА»**

**Тема: *ВІДТВОРЕННЯ ЛІНГВОСТИЛІСТИЧНИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ
АНГЛОМОВНИХ РОМАНІВ-ЖАХІВ УКРАЇНСЬКОЮ (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ
СТІВЕНА КІНГА «ВОНО»)***

Виконавець: студент групи ФЛ-201«Мз» ТОЛОСЮК ВЛАДИСЛАВ РУСЛАНОВИЧ

Керівник: доктор. пед. наук, професор КОВТУН ОЛЕНА ВІТАЛІЇВНА

Нормоконтролер: _____ (*Кондратенко Юлія Вікторівна*)

Київ 2020

ЗМІСТ

Вступ	4
Розділ 1. Перекладознавчі основи відтворення лінгвостилістичних особливостей літератури жахів.....	10
1.1. Жанрові особливості англomовної літератури жахів.....	10
1.2. Функціонування лінгвостилістичних засобів художніх творів жанру жахів	15
1.3. Труднощі перекладу лінгвостилістичних особливостей творів жанру жахів	23
Розділ 2. Методологія дослідження лінгвостилістичних засобів роману-жаху Стивена Кінга «ВОНО» в перекладацькому аспекті.....	30
2.1. Соціально-антропологічний підхід до вивчення жанру жахів.....	30
2.2. Лінгвостилістичний аналіз художнього тексту.....	35
2.3. Методи дослідження перекладу лінгвостилістичних особливостей роману-жаху Стивена Кінга «ВОНО».....	42
Розділ 3. Відтворення лінгвостилістичних особливостей роману-жаху Стивена Кінга «ВОНО» в україномовному перекладі.....	51
3.1. Ідіостиль Стивена Кінга в перекладознавчому аспекті.....	51
3.2. Лінгвостилістичні засоби створення портретних характеристик образів роману-жаху «ВОНО» та їх переклад.....	57
3.3. Відтворення лінгвостилістичних засобів зображення хронотопу роману-жаху «ВОНО» в україномовному перекладі.....	67
Висновки	73
Список використаних джерел	78
Додатки	87
Додаток А	88
Додаток Б	89
Додаток В	90
Додаток Г	91

Додаток Д	92
Додаток Ж	93

ВСТУП

Література жанру жахів – одне з найдивніших і неоднозначних явищ у світовій літературі. Найголовніше те, що література жахів, незважаючи ні на що, завжди зберігає свою популярність, видозмінюючись під впливом течії часу. Як відомо, література жахів має на меті викликати у читача відчуття або почуття страху. Цей жанр рівносильний таким жанрам, як фентезі, містика, хоча всі вони представляють окремі напрямки у фікції (містика і жахи, проте, нерідко визначають в одну підгрупу й фантастику через безліч подібностей, але різниця в них присутня), а жахи не завжди є фікцією. У книгах цього жанру є і абсолютно незрозумілі сюжетні описи, і фікція, яка ґрунтується на реальних подіях (наприклад, «психологічні трилери» не допускають жодного фантастичного елемента) [24, с. 18].

Слід відзначити, що в умовах створення автором емоційної ситуації в художньому тексті, на відміну від усної форми її реалізації, супутні просодичні і кінетичні характеристики висловлювання відображаються за допомогою вербальних засобів передачі інформації, або заповнюються виникають у свідомості адресата (читача) образів на основі його власного чуттєвого досвіду.

Специфіка художнього тексту, жанрова приналежність якого в сучасній культурі визначається поняттям «жах», полягає в досягненні певного прагматичного завдання, яке полягає в передачі читачеві емоційного стану страху, переляку, нервового збудження. Страх, як найінтенсивніша негативна емоція за своїм психологічним впливом, є універсальним, загальнолюдським емоційним переживанням, у зв'язку з чим у мові необхідне існування спеціалізованих мовних ресурсів для його репрезентації, які наявні в системі більшості світових мов, в тому числі в системі англійської мови.

Особливо часто у творах жанру жахів є обмежений набір тематизованих персонажів, запозичених, як правило, з низової міфології різних народів: привиди, відьми, демони, вампіри та інша нечисть. Часто, але не завжди, в літературі жахів йдеться про надприродне в прямому сенсі цього слова. Все це завжди буде цікавити читача, тому виникає необхідність детального дослідження особливостей романів

цього жанру. Також, важливим аспектом літератури жанру жахів є лінгвостилістичні засоби, які створюють цю саму емоцію страху. Жанрову специфіку літературних жанрів, а також лінгвостилістичні особливості її відтворення досліджували вітчизняні науковці В. Демецька, О. Дзера, Т. Некряч, М. Новикова, Н. Романюга, Р. Ситар, О. Хан, І. Шама, А. Гудманян, А. О. Раті, Р. Зорівчак, В. Карабан, Л. Коломієць, В. Коптілов, О. Чередниченко, В. Радчук, О. Воробйова, С. Шурма.

У сучасному науковому світі літературу жахів досліджують такі зарубіжні вчені, як Д. Варма, С.Т. Джоші, М. Касл, Ю. Крістева, Н. Керол, Г.Ф. Лавкрафт, Д. Пантер, Д. Стрінаті, Цв. Тодоров, Ф. Френк, Т. Хеллер і ін.. Дослідники в основному концентрують свою увагу на вивченні сучасного етапу розвитку літературознавчих аспектів жанру жаху. Одним із основних напрямків дослідження, які представляють особливий науковий інтерес, є аналіз творів майстрів жаху.

Оскільки, страх є одним із найдавніших і найсильніших почуттів людини [37, с. 75], не можна ставити під сумнів справжність і гідність жахливого і таємничого оповідання як літературного жанру. Очевидно, що цей жанр, будучи тісно пов'язаним з первинними людськими інстинктами, є таким же давнім, як і мислення і мова [37, с. 76].

Найбільш успішним в історії автора жахів вважають Стівена Кінга, накладі книг якого перейшли позначку в 400 мільйонів примірників. Його історії уже давно увійшли до нашої культурної свідомості. Чимало екранізацій його творів стали блокбастерами та отримали численні нагороди. Та й ім'я Стівена Кінга вже стало символом, за яким люди безпомилково очікують на страхіття та жахи. Також, його називають «королем» жахів [112]. Творчість Стівена Кінга досить специфічна і відрізняється своєю особливою системою відносин з іншими жанрами літератури. Саме цей факт зумовлює необхідність дослідження книг популярного в усьому світі письменника, типового і в той же час неординарного представника жанрів хоррор і сайнс фікшн.

Творчість С. Кінга користується великою популярністю у сучасного читача. Жанр жаху також вважається одним із найбільш затребуваних, а проблеми, які поставлені автором у своїх творах, є актуальними для сучасного суспільства. У

зв'язку з цим переклад його романів на українську мову сьогодні є досить актуальним. Однак найчастіше в процесі перекладу важко використовувати відповідні слова і вирази, представлені в словнику, в результаті чого, перекладач вдається до процесу трансформації перекладу, який полягає в зміні внутрішньої форми слова або словосполучення для адекватної передачі змісту висловлювання. У перекладі важливо показати його адекватність, пов'язану з умінням грамотно ідентифікувати перекладацьку проблему і здійснити необхідні трансформації.

В аспекті перекладу дослідження ідіостилю є важливим завданням. Це обумовлено наявністю у кожного письменника своїх особливостей, які відрізняють його творчість і роблять його твори унікальними. Кожен автор віддає особливу перевагу різним виразним засобам мови на всіх рівнях (фонетичному, лексичному, граматичному, стилістичному). Їх використання в художньому творі необхідно для створення певної атмосфери, характеристики персонажів і передачі авторського задуму. У зв'язку з цим основним завданням перекладача є найбільш точна передача всіх нюансів твору, щоб викликати у читача тексту перекладу ті ж відчуття, думки і емоції, що і у читача тексту оригіналу.

Використання різних прийомів перекладу дозволяють перекладачеві передати образність, яскравість, індивідуальність стилю автора, створені за допомогою розглянутих нами мовних засобів, а також відтворити всі інші художні нюанси, з яких складається художнє враження.

Актуальність дослідження визначається загальною спрямованістю українського і зарубіжного перекладознавства на опрацювання жанрових теорій перекладу, а також необхідністю виокремити лінгвостилістичні особливості літератури жахів з позицій перекладознавства. Актуальність роботи зумовлена й матеріалом дослідження, а саме твором Стівена Кінга, адже його творчість знаходиться на межі популярності, визначаючи його одним із найуспішніших авторів жанру жахів.

Вибір досліджуваної сфери текстового відображення внутрішніх переживань людини, яка характеризується своєрідністю загального емоційного настрою і високим ступенем маніпулятивного впливу на психіку адресата, пояснюється

незгасним інтересом до жанру жахів до сьогодні. Більше того, з'являються все більш модернізовані засоби впливу на психо-емоційний стан реципієнта, розширюються межі художніх світів, що втілюються на сторінках книг або на екранах електронних пристроїв, що, безсумнівно, знижує ступінь сприйнятливості постійної аудиторії до маніфестації жаху і вимагає пошуку нових методів отримання бажаного естетичного ефекту.

Мета дослідження полягає у визначенні домінуючих лінгвостилістичних особливостей англійськомовних романів-жахів, а також у виокремленні способів їх відтворення українською мовою.

Поставлена мета передбачає розв'язання таких конкретних завдань:

- визначити жанрові особливості англійськомовної літератури жахів;
- висвітлити функціонування лінгвостилістичних засобів художніх творів жанру жахів;
- охарактеризувати труднощі перекладу лінгвостилістичних особливостей творів жанру жахів;
- проаналізувати соціально-антропологічний підхід до вивчення жанру жахів;
- провести лінгвостилістичний аналіз художнього тексту;
- виділити методи дослідження перекладу лінгвостилістичних особливостей роману-жаху Стівена Кінга «ВОНО»;
- висвітлити ідіостиль Стівена Кінга в перекладознавчому аспекті;
- дослідити лінгвостилістичні засоби створення портретних характеристик образів роману та їх переклад;
- проаналізувати способи відтворення лінгвостилістичних засобів зображення хронотопу роману-жаху «ВОНО» в українськомовному перекладі.

Об'єктом дослідження є лінгвостилістичні особливості англійськомовних романів жанру жахів.

Предметом дослідження є способи відтворення українською мовою лінгвостилістичних засобів літератури жахів.

Матеріалом дослідження слугують зразки словосполучень та речень (170 одиниць), отриманих методом суцільної вибірки з роману Стівена Кінга «Воно» та його переклад українською мовою групою українських перекладачів, а саме Олександром Красюком, Сергієм Крикуном, Анастасією Рогозою.

Для вирішення поставлених завдань були використані наступні **методи дослідження**: 1) методи аналізу та синтезу, за допомогою яких було зібрано та узагальнено теоретичний матеріал з досліджуваної теми, а також підведені результати дослідження; 2) метод суцільної вибірки; 3) метод мовностилістичного аналізу; 4) статистичний метод; 5) порівняльний метод, завдяки якому співвіднесені лінгвостилістичні засоби, що використовуються в оригінальному тексті літератури жахів та його перекладі, виявлено їх спільні та відмінні риси.

Новизна дослідження полягає в тому, що в ньому розглянуто проблему визначення особливостей жанру літератури жахів, виявлено її домінантні лінгвостилістичні особливості, а також виокремлено основні прийоми, якими послуговується перекладач в процесі перекладу. В сучасному літературному світі твори С. Кінга є матеріалом значної частини дослідницьких перекладацьких доробок, проте, відтворення лінгвостилістичних особливостей роману-бестселера «Воно», не було центральною темою досліджень.

Теоретичне значення дослідження визначається цінністю у розробці питань художнього перекладу. Встановлення жанрових та лінгвостилістичних особливостей літератури жахів та творів С. Кінга доповнює сучасну теорію жанрів у перекладі. Отримані результати сприятимуть подальшому вивченню лінгвокультурних особливостей жанру жахів у літературі та перекладі.

Практичну значущість отриманих результатів визначаємо можливістю їх використання при підготовці відповідних розділів підручників, навчальних посібників, у лекційних курсах із стилістики англійської мови, теорії перекладу, перекладу галузевої літератури, на практичних заняттях, для розв'язання практичних проблем, пов'язаних з англо-українським перекладом.

Публікації отриманих результатів. Основні результати дослідження опубліковано у збірнику тез доповідей VIII Міжнародної науково-практичної

конференції «Подолання мовних та комунікативних бар'єрів: освіта, наука, культура» (листопад 2020, м. Київ).

Толосяк В. Р. Відтворення лінгвостилістичних особливостей роману-жаху Стівена Кінга «ВОНО» в україномовному перекладі / збірник тез доповідей VIII Міжнародної науково-практичної конференції «Подолання мовних та комунікативних бар'єрів: освіта, наука, культура». Київ, 2020.

РОЗДІЛ 1

ПЕРЕКЛАДОЗНАВЧІ ОСНОВИ ВІДТВОРЕННЯ ЛІНГВОСТИЛІСТИЧНИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ ЛІТЕРАТУРИ ЖАХІВ

1.1. Жанрові особливості англомовної літератури жахів

«Література жахів – явище, добре відоме ще з епохи романтизму, коли з'явився готичний роман. Безсумнівно, на початку він користувався популярністю і був затребуваний у публіки, але тим не менш сприймався як «низький жанр», оскільки, очевидно, що метою такого роду роману було всього лише лякати, жахати читача, шляхом застосування одноманітних прийомів. Навіть велика кількість другорядних авторів, які працювали в жанрі готичного роману, не додало вагомості в очах критиків і цінителів. Таке ставлення не змінилося і в кінематографі: перетворивши літературний хоррор в екранне видовище, регулярно поповнюючи репертуар кінотеатрів все новими творами наведеного жанру» [63, с. 145].

Зробимо невеликий екскурс в історію розглянутого в роботі жанру. «У книгах Ч.Б. Брауна стан персонажів мотивує явище жахливого, у Н. Готорна «злочинний умисел» настільки добре продуманий, що цілком природні дії здаються проявом потойбічних сил. Цей прояв «страшного» дозволяє створити сприятливі умови для вторгнення жахів незримого світу в існування звичайних людей. Наприклад, Е.А. По зображує не стільки «похмуре», скільки «незвичайне», не так «страшне», скільки «дивне». Драматичний інстинкт дозволяє йому уникати пафосу, він користується вже готовими інструментами, а не винаходить нові. Саме ця змога оживляти вже відпрацьовані моделі привернула увагу багатьох читачів до Е.А. По, а пізніше і авторів. Е.А. По заклав і ту систему відносин жанру жахів із суміжними жанрами, яку масова література використовувала в подальшому» [17, с. 7].

Варто звернути увагу на особливості творів Г. Лавкрафта. «Крім того, що він навмисне не надає конкретних описів і характеристик вигляду жаху (як правило, це щось аморфне, і не має ясних образів або ж до того нереальне створіння, що його зовнішні характеристики є лише формальними), а причина страху в його творах найбільш визначена» [37, с. 7].

Література жахів спирається на готичну традицію. У літературознавстві цей жанр розглядається в якості «сталого історико-літературного явища, що зародився в другій половині XVIII – початку XIX ст., коли формувався «готичний роман», який поєднав у собі прагнення до зображення сучасного світу і бажання показати загадкове, містичне, жахливе, що сходить до таємничого минулого» [48, с. 145]. Найбільш відомими зразками літературної готики є «Замок Отранто» Г. Уолпола (1764) і «Франкенштейн» М. Шеллі (1818).

Говорячи про літературу жахів, слід надати визначення поняттю «жах». Згідно тлумачного словника, horror – це: 1) extreme fear; terror; dread, 2) intense loathing; hatred, 3) often plural a thing or person causing fear, loathing, etc., 4) modifier having a frightening subject, esp a supernatural one ⇒ a horror film [101, с. 26].

Твори літератури жахів мають на меті викликати у читача відчуття страху. Будучи частково логічним продовженням готичної літератури, література жахів може включати в себе багато її рис та особливостей, і провести чітку межу між цими жанрами вдається не завжди, крім того, готична література часто розглядається як один із різновидів літератури жахів, поняття якої згодом розширилося. Першоджерелом подібних літературних напрямів, очевидно, є фольклор, а конкретно, та його частина, яка сконцентрована на темах смерті, загробного життя, зла і демонічного початку, причому мова йде про ранні форми фольклору практично всіх народів світу. Сюди можна віднести різні міфи, повір'я, казки, оповідання та історії про вампірів, перевертнів, відьом і привидів [48, с. 146].

Однією з основних і характерних ознак творів літератури жахів є виражене прагнення автора створити певну атмосферу твору, відповідно до описуваних подій [23, с. 29]. Хоча в цілому поняття атмосфери твору досить абстрактне, у випадку з творами літератури жахів можна охарактеризувати атмосферу більш конкретно як обстановку, сцену або оточення, в якому розгортаються описувані події. Особливо характерні і впізнавані риси атмосфери згодом увібрала в себе готичний роман, яка стала одним з найпопулярніших видів літератури в період свого розквіту. Класичний готичний роман зазвичай розвивається на тлі похмурих, зловісних ландшафтів і, як правило, включає в себе такі складові, як стародавні, «готичні»

замки з темними коридорами і забороненими приміщеннями, (від яких власне і пішла назва жанру) монастирі, кладовища, печери, ліси, руїни і підземелля. Дія готичного роману найчастіше розгортається в пітьмі, в сутінках або вночі. Додатковими факторами можуть бути, наприклад, різні описи, які супроводжують запахи і звуки, наприклад, запах тління, завивання вітру, шум дощу [48, с. 125].

Сама суть подібних творів передбачає наявність лиходія, який часто витісняє головного героя з центру читацької уваги, стаючи основним персонажем сюжету. Головний герой і сам часто є «демонічною» особистістю. Література жахів майже завжди передбачає, що читач асоціює себе з головним героєм роману, іншими словами, немов ставить себе на його місце. Подібна асоціація сприяє досягненню поставленої автором мети, тобто провокування появи у читача почуття страху. Незалежно від описуваного, читач швидше за все нічого не відчує, якщо не уявить себе в положенні героя книги, не почне співпереживати йому. При цьому принципово важливо, ким є сам герой, так як він може навіть не бути людиною [23, с. 11]. Також для творів іноді характерна тонке психологічне промальовування образів героїв, а їхні душевні переживання співвіднесені з емоційними картинками навколишнього світу [112].

Досить часто зустрічається таке явище, як «винуватість» головного героя в тому, що відбувається. «Почуття провини» призводить до двох наслідків – невідворотності наближення того, що було викликано вихідним вчинком і моральної приреченості того, хто цей учинок зробив [111]. Ще один мотив, який часто зустрічається у творах наведеного жанру – фатальна відплата, яка падає на нащадків за гріхи і злочини їх предків або якесь покарання, що передається у спадок, «родове прокляття». Навіть якщо фатальний кінець заданий спочатку, у читача все одно може створитися враження, що персонаж все ж сам викликав біду якимось своїм необережним вчинком.

Поява чогось «жахливого» в творі зазвичай представляється скоріше чимось раптовим, проте ще більший страх читача викликає довге очікування цього «жахливого». Потім, після появи «жахливого», нагнітання страху починається знову і цикл повторюється. Таким чином, у творі підтримується якийсь своєрідний ритм,

обумовлений тим, що читача зазвичай складно довго утримувати в стані напруженості. Ще однією особливістю подібних творів є відсутність ясної і певної кінцівки, що особливо часто характерно для невеликих і коротких оповідань. У таких випадках до кінця не зрозуміло, що в підсумку сталося з головним героєм, і чи залишився він взагалі живий [111].

Ще однією особливістю літератури жахів часто стає таємниця, якою овіяні пригоди головних героїв. Вони стикаються з таємничими потойбічними явищами, і самі також несуть в собі таємницю особистості або походження, яка з'ясовується до кінця розповіді і нерідко пов'язує жертву і переслідувача. Навколо будь-якої таємниці часто і будується сюжет твору, а її розкриття відкладається до самого фіналу. Зазвичай використовується не одна подібна тема, а комбінація з кількох тем, іншими словами, до центральної таємниці додаються другорядні і побічні, теж розкриваються у фіналі. Використання таємниці та її розкриття ріднить літературу жахів з детективом [63, с. 203].

Реалізм манери письма в творах може різко контрастувати з містичним сюжетом, тим самим, привертаючи увагу. Автор в такому випадку має на меті переконати читача в тому, що образи героїв і те, що відбувається, не дивлячись на надприродності описуваного, наближені до реальності [18, с. 17]. Автор може, наприклад, в одному творі разом використовувати реальні і вигадані назви населених пунктів або книг, створюючи тим самим ілюзію реальності вигаданого [18, с. 19].

Протягом свого існування жанр літератури жахів створив і розвинув широке коло сюжетів і мотивів. У це коло входить велика кількість різноманітних можливих тем, які можуть бути присвячені різним явища – того, чого швидше за все не станеться, наприклад, нападу будь-яких агресивних істот, монстрів; тому, що в теорії може статися, припустимо, загибель людства в результаті катаклізму; а також тому, що трапляється постійно, наприклад, серійні вбивства. Кожна з подібних тем спрямована на пробудження у читача свого власного страху, хоча всі вони мають певні спільні риси [5, с. 237].

Несподіваність і раптовість є ще одним популярним прийомом авторів творів досліджуваного жанру. Все відоме виходить з невідомого, згідно читацьким очікуванням і уявленням про устрій реальності. Але коли очікування читача руйнуються, передбачається, що він повинен відчувати деяке потрясіння. Навіть без ефекту раптовості неприродні істоти і явища викликають дискомфорт. Неймовірність описуваного часто служить фактором, завдяки якому герой твору не отримує ніякої допомоги в небезпечній ситуації, йому просто ніхто не вірить [17, с. 4].

Почуття безпорадності персонажів також стало однією із характерних ознак літератури жахів. Неможливість якось вплинути на власну долю представляється вельми дієвим «лякаючим» фактором. У той час як герой звичайного твору, як правило, має можливість проявляти якусь активність, реагувати і змінюватися, герой у творі літератури жахів часто виявляється абсолютно нездатним протидіяти у відповідь.

Центральний конфлікт багатьох творів полягає в тому, що герой повинен подолати свою безпорадність, його безпорадність стикається з відчайдушною необхідністю дії, з необхідністю що-небудь зробити. Ціна невдачі або бездіяльності зазвичай дуже висока, і персонаж не має права просто піти, і читач так само немов «втягується» в цю ситуацію [9, с. 8]. Таким чином, можна сказати, що на героя діє деякий зовнішній тиск. У момент появи небезпеки всі почуття героя, як позитивні, так і негативні, стають більш інтенсивними, привертаючи увагу героя і читача до кожної деталі. У такі моменти почуття героя охоплюють набагато більше оточуючих явищ, ніж зазвичай, навколишній світ стає більш різким і чітким, більш «реальним». Загроза смерті спонукає людину цінувати життя, тому іноді можна спостерігати появу романтичної лінії, що розвивається паралельно з темою жаху [17, с. 4].

Отже, з плином часу література жахів набула характерних ознак, за поєднанням яких можна зробити висновок про належність того чи іншого твору до цього жанру. Спочатку література жахів була своєрідним продовженням готичної літератури, проте пізніше другий жанр став частиною першого, так як література жахів – більш широке і об'ємне поняття, і цілком може включити в себе готичну

літературу. Однією із найбільш характерних рис жанру є акцентування на атмосфері твору, передбачувана асоціація читача з героєм, поступове зростання напруги в оповіданні і його спад після появи «жахливого» елемента, побудова сюжету навколо таємниці, а також використання певного кола сюжетів, тем і мотивів, кожен з яких розрахований на те, щоб викликати ті чи інші почуття читача. Також, особливістю твору жанру жахів є акцент на страху перед невідомістю, несподіванка появи страхітливих факторів, їх неприродність, безпорадність персонажів і необхідність боротьби з нею, а також посилення почуттів героїв при зіткненні з небезпекою.

1.2. Функціонування лінгвостилістичних засобів художніх творів жанру жахів

Визначальним аспектом стилістики літератури жахів є прагматичний ефект тексту – емоційний вплив на адресата, який створюється за допомогою різних лінгвостилістичних ресурсів художнього тексту. До них можна віднести різні виражальні засоби, тропи і стилістичні фігури. «Розглядаючи лінгвостилістичний (стилістичний) аналіз, який є початковим етапом філологічного аналізу, важливо помітити, що це аналіз, при якому розглядається, як образний лад мовної системи твору» [12, с. 64]. «Його основні завдання були визначені ще Л.В. Щербою: це визначення найтонших смислових нюансів окремих виразних елементів мови, різних значень: слів, зворотів, наголосів, ритмів і тому подібних мовних елементів, створення ... інвентарю виразних засобів літературної мови» [79, с. 25]. Лінгвістичний аналіз передбачає коментування різних мовних одиниць, які є базою тексту, і розгляд особливостей їх функціонування з урахуванням їх системних зв'язків [79, с. 40].

У своїх роботах В. П. Буличов стверджує, що існують такі лінгвостилістичні прийоми, які найбільше впливають на створення образності в художньому дискурсі [8, с. 199]. Образ в мистецтві впливає на психіку реципієнта через те, що він «відтворює в свідомості минулі відчуття і сприйняття, конкретизує інформацію, що отримується від художнього твору, залучаючи спогади про чуттєво-зорові, слухові,

тактильні, температурні та інші відчуття, отриманих з досвіду і пов'язаних з психічними переживаннями» [1, с. 90].

У лінгвістиці існує безліч різних класифікацій лінгвостилістичних прийомів. Про класифікацію лінгвостилістичних прийомів неодноразово писали такі лінгвісти, як І. Р. Гальперін, Дж. М. Лич, Ю. М. Скрєбньов, І. В. Арнольд і В. А. Кухаренко. Подані класифікації ґрунтуються на різних критеріях та принципах. Проаналізувавши безліч класифікацій лінгвостилістичних прийомів, ми прийшли до висновку, що саме класифікація В. А. Кухаренко допоможе найбільш чітко уявити образність художнього твору. На морфологічному рівні виділяються такі прийоми, як повтор морфеми і використання okazionalizmів. На лексичному рівні фігурують такі прийоми, як метафора, метонімія, епітет і т.д. На синтаксичному рівні функціонують повтори і паралельні конструкції. І на лексико-синтаксичному рівні виділяються такі прийоми, як антитеза, літота і т.д. [30, с. 91].

Подібна класифікація В. А. Кухаренко, безумовно, має цілий ряд переваг. По-перше, вона враховує всі рівні мовної структури. По-друге, наведена класифікація не тільки називає визначені лінгвостилістичні прийоми будь-якого мовного рівня, а й коротко дробить їх далі на свої структурні підвиди, не заглиблюючись в семантику. І по-третє, теорія досить чітка і систематизована, що робить її оптимальною для використання в стилістичному аналізі тексту [30, с. 92].

До засобів вираження експресії відносяться фонетичні, лексичні, граматичні та стилістичні мовні засоби, такі як ономаіопея, алітерація, асонанс, апосіопезис, парцеляції, атрибутивні словосполучення, епітети, метафори, порівняння, і т.д. У творах жанру жахів виразні засоби використовуються для нагнітання атмосфери, починаючи з моменту зав'язки сюжету і до кульмінації. Вони допомагають створити атмосферу містичного і, в той же час реального, змусити уяву читача працювати і додумувати те, про що змовчав автор, дозволяють віднайти свої власні страхи і намалювати всю картину (повністю або частково) самим – створити свій світ страху. Розглянемо докладніше деякі прийоми, які часто використовуються авторами творів жанру жахів і, зокрема, С. Кінгом.

Опис супутніх звуків з використанням прийому ономапопеї допомагають досягти ефекту жахливого. С. Кінг часто вдається до цього прийому, що дозволяє читачеві зануритися в атмосферу твору і відтворити в своїй уяві описувані події.

Створенню напруженої атмосфери сприяє також оказіональний словотвір. Автор використовує оказіоналізми для додання оповіданню більшої достовірності. З їх допомогою створюється якийсь вигаданий світ, та чи інша дійсність. Способами утворення оказіоналізмів є злиття узуальних основ, аффіксація, утворення слова за конкретним зразком, конверсія [17, с. 4].

На рівні граматики дослідники відзначають апосіопезис як одне з найбільш часто використовуваних засобів виразності. Апосіопезис - виразний засіб мови, суть якого полягає в короткій зупинці для створення риторичного ефекту [84, с. 23]. Однак це визначення занадто широке, щоб проаналізувати всі особливості апосіопезису як лінгвостилістичного засобу. Його суть полягає в емоційній зупинці в середині або ближче до кінця висловлювання. Недомовлена частина привертає увагу читача набагато більше, ніж решта речення, фокусує увагу на тому, що було опущено. Це особливий вид акцентування, який надає розповіді особливу психологічну напругу. Особливістю апосіопезису є той факт, що зупинка в мові персонажа є ненавмисною. Мовець надто схвильований або просто не в силах продовжувати висловлювання. Декомпозиція так само будується на опущенні, поділу речення на окремі фрагменти. Цей спосіб допомагає висловити полегшення, спад або динаміку темпу оповіді [29, с. 112]. Апосіопезис може бути також використаний мовцем навмисно, коли той не хоче говорити про щось, або не впевнений в тому, що збирається сказати. Висловлення залишається незавершеним через зовнішні причини. Такий лінгвостилістичний засіб створює атмосферу напруги і саспенсу.

Ще один стилістичний засіб на граматичному рівні, який використовується у творах жанру жахів, є повторення. Повторення – це прийом, який полягає в навмисному повторенні яких-небудь одиниць висловлювання. Найчастіше він використовується для створення фону, акцентування уваги, пояснення / уточнення значення, плавного розвитку логічних суджень, вказівки на емоційний пік

висловлювання [31, с. 59]. Використання цього прийому виразності обумовлено описом стану крайньої напруги в афектованій прямій мові персонажів. Відчуваючи недостатність можливості опису своїх емоцій мовець заповнює якість кількістю.

Не менш ефективним засобом створення атмосфери страху вважається парцеляція, яку Д.Є. Розенталь та І.Б. Голуб [21] інтерпретують як особливий спосіб членування речення, при якому реалізація висловлювання здійснюється в двох або більше інтонаційно смислових мовних одиниць, які розміщуються одна за одною після розділової паузи [5, с. 241]. Важливим компонентом цього лінгвостилістичного засобу мови є інтонація. Пауза, зроблена мовцем, означає перехід від менш значної частини висловлювання до більш значущої. Парцеляція акцентує увагу читача на інтенсивності тієї чи іншої пережитої емоції.

Ще одним експресивно-значущим елементом, що викликає у читача страх, є атрибутивні словосполучення. Вони допомагають створити яскравий образ, який викличе у читача почуття страху. Е.В. Семенюк виділяє три групи атрибутивних сполучень в залежності від того, яку характеристику вони надають предмету опису. До першої групи вона відносить нейтральні, по відношенню до емоційного настрою тексту, описові атрибутивні словосполучення. Друга група включає емоційно забарвлені визначення, які розкривають душевний стан героїв, їх ставлення до ситуації. У третю групу входять словосполучення, які об'єктивно описують ситуацію і в той же час виражають суб'єктивне сприйняття цієї ситуації, виконуючи при цьому емоційно-експресивну функцію. Вона об'єднує в собі характеристики двох попередніх груп атрибутивних словосполучень [61, с. 57].

До основних лінгвостилістичних засобів виразності, що використовується для створення атмосфери жаху, відносяться наступні:

1. «Метафора – стилістичний засіб мови, що полягає в перейменуванні двох об'єктів на основі асоціативної схожості: об'єкт, про який йде мова в оповіданні, і об'єкт, чиє ім'я використовується. Однак необхідно розуміти, що мова йде тільки про подібність. Ніякого реального зв'язку між об'єктами немає. Тому читач повинен сам знайти взаємозв'язок між ними, використовуючи свій досвід і знання [62, с. 112].

2. «Фразеологізм – лексично неподільна одиниця мови, стійка за своїм складом» [62, с. 165].

3. «Уособлення – зображення неживих предметів, при чому вони наділяються властивостями живих істот: даром мови, здатністю мислити і відчувати» [62, с. 163]. Суть уособлення, або персоніфікації, полягає в наділенні людськими якостями неживих предметів - в основному абстрактних понять, таких як думки, дії, наміри, емоції та ін. Використання прийому персоніфікації може мати різні стилістичні цілі. Автори творів-жахів використовують персоніфікацію для нагнітання атмосфери і створення почуття небезпеки.

4. Порівняння – явне твердження часткової ідентичності: близькість, подібність, подобу двох об'єктів [29, с. 74]. Образна схожість двох несхожих предметів, які належать до двох різних класів. У романах-жахах порівняння використовується для оцінки ситуацій і персонажів, пояснення емоційного стану героїв, індивідуального опису, створення асоціацій на основі досвіду читача, а також для створення гумористичного або іронічного ефекту.

6. Епітет – лінгвостилістичний засіб мови, найчастіше, образне визначення, яке виражає особливості об'єкта, як реальні і уявні. Основними характеристиками епітета є емоційність і суб'єктивність: запропонована характеристика вибирається самим мовцем [31, с. 53]. У творах-жахах епітети використовуються з метою емоційно урізноманітнити розповідь і точно передати атмосферу напруженості і страху..

7. Гіпербола – виразний засіб, в якому акцент робиться за рахунок навмисного перебільшення, яке ґрунтується в основному на емоційному значенні. Мовця настільки переповнюють почуття і емоції, що він збільшує кількісні або якісні аспекти згаданого об'єкта. Це одне із найпоширеніших літературних засобів, що використовуються у повсякденному житті. Тому часто вона втрачає свою виразність [31, с. 57].

8. Метонімія – зближення понять за суміжністю, коли вони позначаються за допомогою інших слів і понять. На відміну від метафори, яка спрямована на виявлення сутнісної подібності двох об'єктів, метонімія індивідуалізує об'єкти,

виділяючи якусь характерну рису і виносячи її на передній план. Автори жанру жаху використовують метонімію для створення яскравих образів неживих предметів, а також для додання оповіданню більшої виразності.

9. Іронія – як стилістичний прийом полягає в протилежності негативного значення в зовнішньо позитивних характеристиках. У творах жанру жаху такий прийом служить засобом розрядки напруженої обстановки і виразною характеристикою героїв [31, с. 59].

Розглянемо докладніше засоби створення жаху, які виділяють теоретики літератури «хоррор», адже, як відомо, метою будь-якого твору жаху є пробудити в читача стан страху, для чого автори використовують ряд певних літературних прийомів, які ми розглянемо нижче.

Незважаючи на те, що в ранній літературі жахів описувана атмосфера була, як правило, досить екзотичною навіть для того часу (древні замки, кладовища, підземелля, ліси), пізніше до частих способів викликати страх читача додався акцент буденності описуваного. Частково цей підхід явно перекликається з прагненням викликати асоціацію читача з героєм. Крім того, тут має місце яскраво виражений контраст, так як на тлі повсякденної буденності надприродне явище видається більш яскравим і неймовірним. У той час як в страшній обстановці якісь жахливі явища представляються її частиною і швидше чимось логічним, що лякає явище в звичній і повсякденній атмосфері, ймовірно, зробить на читача сильніший ефект [38, с. 28].

Підхід використання повсякденної атмосфери досить характерний, наприклад, для робіт сучасної літератури жахів – жахливі події відбуваються в місцях нічим не примітних – провінційних глухих містечках, селах і подібних локаціях, де ніщо не наводить на думку про можливу появу чогось містичного або надприродного, і автор, описуючи подібні місця, прагне це підкреслити [49, с. 129]. Саме такі сюжети формують хронотоп досліджуваного жанру. Однак прагнення до створення «буденності» легко може перетворити твір в занадто побутовий і нудний, в якому є лише кілька «лякаючих» подій і нічого більше. Це відбувається тому, що тримати читача в напрузі довгий час практично неможливо, і автор завжди змушений робити якісь відступи. У зв'язку з цим, однією з найчастіших форм твору в жанрі жаху

стала коротка розповідь – очевидно тому, що вона найбільш зручна для здійснення поставлених автором цілей. Популярна схема подібних творів включає в себе коротку преамбулу з описом побутового фону і знайомих персонажів в цьому інтер'єрі, вторгнення чогось потойбічного, що викликає жах, і завершення розповіді [44, с. 19].

Буденність атмосфери безпосередньо пов'язана з реалізмом опису місця дії. Чим реальніше буде виглядати в уяві читача описуваний автором світ, тим більш ірраціональним і лякаючим буде виглядати «жахливий» елемент. Для того щоб наблизити описуваний світ до реальності, автор може давати точні і докладні описи цього світу, це може стосуватися того, як він представляє читачеві навколишню природу, погодні явища, інтер'єри приміщень. Реалізм твору також можна надати за рахунок використання назв місць і об'єктів, що існують насправді, разом з цим даючи їм опис, який відповідає дійсності [41, с. 43]. Або, як уже згадувалося, можна поєднати реальні і вигадані назви, тим самим, надавши другим ілюзію існування насправді. Тому, автори жанру жахів вдаються до використання реалій. Розгорнуте визначення поняттю «реалії» дають у своїй монографії «Неперекладне в перекладі» С. І. Влахов і С. П. Флорін. Згідно з ними, реалії – «це слова (і словосполучення), що називають об'єкти, характерні для життя (побуту, культури, соціального і історичного розвитку) одного народу і чужі іншому; будучи носіями національного і / або історичного колориту, вони, як правило, не мають точних відповідників (еквівалентів) іншими мовами, а, отже, не піддаються перекладу на загальних основах, вимагаючи особливого підходу» [13, с. 47].

Ще одна характеристика творів жанру жахів полягає в тому, що автор говорить про неможливість якось описати побачене героєм. У зв'язку з цим в оповіданнях можна зустріти повтори та порівняння. Подібні фрази і звороти, очевидно, можуть виконувати кілька функцій – одночасно передавати ступінь неймовірності побаченого, глибину шоку говорить про це персонажа і дозволити читачеві самому намалювати в уяві картину описуваного [32, с. 18].

У творах літератури жахів також спостерігається досить широкий спектр речей, яких слід було б боятися. Герої часто стають жертвами різних небезпек,

гинуть, кінчають життя самогубством, стають каліками або сходять з розуму. Всі ці аспекти або можливі «загрози» служать тими факторами, які призначені викликати почуття страху, вони служать своєрідною опорою і невід'ємною частиною твору літератури жахів, адже якщо в ньому не буде чого боятися, читач втратить будь-який інтерес до твору [19, с. 19]. Однак якщо страх перед болем або смертю зрозумілий і логічний, страх перед надприродним явищем має дещо іншу природу. Можна припустити, що одним з основних чинників страху перед містичними або потойбічними явищами є те, що людина змушена відразу задатися питанням, чи не є це явище чимось, що існує тільки в його свідомості, при цьому і може навіть ніяк не загрожувати їй. Вона змушена ставити під сумнів власне психічне здоров'я, і надприродне явище, таким чином, немов завдає удару по психіці людини. Відмовляючись вірити в те, що відбувається, людина змушена зробити висновок, що проблема, можливо, полягає в ній самій [32, с. 101]. Можна сказати, що страх людини перед надприродним, це, в якомусь сенсі, страх втрати власний розум, і багато героїв творів в результаті, як згадувалося вище, дійсно божеволіють або навіть скоюють самогубства. З іншого боку, якщо з'ясовується, що надприродне / жахливе явище дійсно існує і герой переконується в цьому, справа не стає легшою. Навіть відносно безпечне надприродне явище здатне викликати страх, так як людина, що зіткнулася з ним, розуміє, що це явище в якійсь мірі унікальне, і що вона, можливо перша і єдина, хто має справу з подібним.

Отже, створення емоційної атмосфери в художньому творі з'являється за допомогою спеціально обраних автором способів передачі засобів, які здатні пробудити у читача глибокі почуття й емоції, налаштовують читача на певний лад сприйняття і створюють емоційну оцінку тексту. У творах жанру жахів зустрічається чимало лінгвостилістичних одиниць, які найчастіше служать для створення містичного ефекту та опису образів твору. Автори творів жахів використовують саме метафору, уособлення, епітети, фразеологізми, реалії та інші засоби, які передають відчуття страху та жаху. В процесі опису хронотопу має місце яскраво виражений контраст, так як на тлі повсякденної буденності надприродне явище видається більш яскравим і неймовірним.

1.3. Труднощі перекладу лінгвостилістичних особливостей творів жанру жахів

Для того щоб зрозуміти специфіку роботи перекладача, який працює з художнім текстом, необхідно дати визначення термінам пов'язаних з цією сферою. Переклад – процес передачі інформації з однієї мови на іншу. Художній переклад є найскладнішим видом перекладу, і ця складність полягає в специфіці художнього тексту.

На відміну від нехудожнього тексту, дійсність тут представлена у вигляді образу. Отже, поділ текстів на художні та нехудожні здійснюється за рахунок того, що перші звернені до образного мислення людини, а останні – до логічного. Все це дозволяє говорити і про відмінність у меті створення текстів. Логічні тексти створюються з метою передачі інформації, а художні – з метою впливу на читача. Художній текст може містити будь-який вид інформації, впливати на почуття й емоції, а також виконувати естетичну функцію. Для цього автор такого тексту наповнює його різними лінгвостилістичними засобами, що представляє велику складність для перекладача, так як необхідно не тільки передати зміст написаного, але і постаратися зберегти емоційне забарвлення. Таким чином, від перекладача художнього тексту залежить те, як твір буде сприйнято читачем. Пошук найбільш підходящих еквівалентів і робота з різними прийомами перекладу дозволяє успішно вирішити це завдання [1, с. 45].

Художні твори жанру жахів ускладнюють завдання перекладача, адже вони мають ряд особливостей, які необхідно відтворити у перекладі. Наявність нагромадженості лінгвостилістичних засобів, специфічної індивідуальної лексики автора та неординарна подача хронотопу, все це змушує перекладача вдаватися до різних методів перекладу. Для адекватного перекладу художнього тексту жанру жахів використовуються спеціальні методи перекладу – перекладацькі трансформації. Це способи перекладу, які застосовуються при відсутності еквівалентів або при неможливості використання наданих в словнику відповідностей. Перекладацькі трансформації підрозділяються на лексичні, граматичні та лексикограматичні [9, с. 4].

До лексичних трансформацій належать такі трансформації, суть яких полягає у вираженні вихідної одиниці нееквівалентними лексичними засобами мови перекладу – транслітерація, калькування, семантична заміна (генералізація, конкретизація, модуляція).

Граматичні трансформації – зміна структури речення. Оскільки в українській мові відсутні такі граматичні категорії англійської мови як, наприклад, артикль або герундій, виникає необхідність в замінах синтаксичного або морфологічного порядку –перестановка, заміна, додавання, опущення.

Лексико-граматичні трансформації – антонімічний переклад, компенсація, експлікація, цілісне перетворення [34].

Однак існує ще одна складність, з якою може зіткнутися перекладач при роботі з текстом жанру жаху. У свої твори автори нерідко вставляють поетичний текст, який може бути взятий з уже відомого твору або придуманий самим автором. Якщо в першому випадку проблеми це не представляє, то в другому перекладачеві доводиться вирішувати задачу самостійно, і в цьому випадку існує ряд складнощів. Також, твори жанру жаху володіють неабияким прагматичним потенціалом, який необхідно передати в перекладі, адже це є найголовнішою складовою твору такого жанру – емоції, почуття та переживання героїв.

Літературний жанр жаху, як і будь-який інший художній твір, має певний прагматичний потенціал. Виходячи з визначення художнього тексту, яке визначає його як окремий надзвичайно індивідуальний твір художнього мовлення, написаний певною мовою, а також як цілісну одиницю в системі подібних текстів [96, с. 247], можна зробити висновок, що кожен автор вкладає в свій твір певну думку з метою викликати у читача емоції, почуття і думки, відповідні авторському задуму і жанрово-стилістичній приналежності тексту. Художній текст, як і будь-який інший, є словесним мовленнєвим твором, складним мовним знаком, в якому реалізуються мовні одиниці всіх рівнів (від фонем до речення).

І.С. Алексєєва в своєму посібнику «Вступ до перекладознавства» пише, що художній текст орієнтований, перш за все, на передачу саме естетичної інформації

[1, с. 13]. Вона реалізується тільки в межах індивідуальної художньої структури, тобто конкретного художнього тексту.

Таким чином, будь-який художній твір, і жанру жаху в тому числі, буде нести не тільки інформаційний, а й естетичний прагматичний потенціал. Звісно ж необхідно докладніше розглянути прагматичний аспект перекладу художніх творів, оскільки в нашому дослідженні проводиться порівняльний аналіз вихідного і перекладеного текстів з метою виявлення якості та адекватності передачі перекладачем вихідного прагматичного потенціалу тексту оригіналу англійською мовою в тексті перекладу українською мовою.

Прагматика в мовознавстві не зводиться тільки до поняття прагматичних значень мовних одиниць. Вона включає в себе всі питання, пов'язані з різним ступенем розуміння учасниками комунікативного процесу тих чи інших мовних одиниць, мовних творів, а також питання різного трактування цих одиниць і висловлювань в залежності від мовного і немовного (екстралінгвістичного) досвіду людей, що беруть участь в комунікації [7, с. 107]. В.Н. Комісаров визначає прагматику перекладу як вплив на процес і результат перекладацької діяльності в зв'язку з необхідністю відтворення прагматичного потенціалу оригіналу і прагненням надати потрібну дію на реципієнта тексту перекладу [34, с. 210]. Під прагматичним потенціалом тексту оригіналу розуміється його здатність надавати комунікативний вплив, викликати у реципієнта думки і почуття по відношенню до того, що повідомляється [34, с. 210].

На підставі запропонованого вище визначення, можна зробити висновок, що, перш ніж приступити до перекладу, перекладач повинен визначити важливі моменти, що сприяють відтворення прагматичного потенціалу оригіналу для досягнення поставленого завдання. Це означає, що основне завдання перекладу полягає не тільки в передачі інформації, закладеної в тексті оригіналу, але і в досягненні бажаного ефекту на одержувача переказного тексту. Таким чином, перекладач повинен керуватися наступними правилами:

- 1) Необхідно зрозуміти комунікативну інтенцію автора тексту, викликану деякої потребою.

2) Встановити доміную функцію тексту.

3) Визначити комунікативну спрямованість вихідного повідомлення.

Для досягнення потрібного комунікативного ефекту і роз'яснення незрозумілих для реципієнта моментів в розпорядженні перекладача є ряд прийомів. Вони допомагають адаптувати переклад з прагматичної точки зору. Це означає, що перекладач вносить в текст перекладу необхідні зміни, щоб викликати у реципієнта необхідну реакцію. А. Нойберт вважає, що до обов'язків перекладача відноситься в тому числі необхідність змінити текст так, щоб вийшов новий текст, який буде надавати одержувачу ту ж інформацію, що і вихідний текст надає одержувачу вихідної мови. В процесі цих змін щось опускається, щось додається, переносяться акценти і т.д. Але при їх дослівному перенесенні назад, вони можуть здатися носію вихідної мови спотвореними, зіпсованими, неправильними або просто незрозумілими [46, с. 195].

Тут, однак, слід уточнити поняття прагматичний ефект. Воно не обмежується тільки поняттям впливу в прямому сенсі цього слова, тобто здатністю викликати у читача певну реакцію або змусити його випробувати якісь емоції або почуття. Це поняття включає також і розуміння реципієнтом змісту повідомлення. Саме в цьому і полягає завдання перекладача – передати зміст оригіналу так, щоб реципієнт перекладу зрозумів його зміст так само, як рецептор оригіналу розуміє вихідне повідомлення.

У процесі перекладу тексту оригіналу необхідно пам'ятати про те, що він повинен бути адаптований відповідно до менталітету представників мови перекладу. Тому перекладач повинен володіти екстралінгвістичною інформацією, за допомогою якої здійснюється адаптація. Крім того, можна виділити різні перекладацькі трансформації, які також допомагають зробити текст перекладу адекватним і еквівалентним тексту оригіналу в інформаційному і прагматичному аспектах. Наприклад:

1) додавання;

2) опущення;

3) генералізація;

- 4) конкретизація;
- 5) перекладацькі коментарі [1, с. 56].

Сучасні лінгвістичні дослідження все частіше розглядають художній текст з прагматичної точки зору, проводяться дослідження ефективності його впливу на реципієнта, враховуються всі екстралінгвістичні фактори його функціонування. Тут необхідно зазначити, що основним способом надання прагматичного впливу на реципієнта є експресивні, стилістично забарвлені мовні засоби виразності, які обумовлюють емоційне сприйняття тексту реципієнтом.

Функціонування мовних актів в художньому тексті обумовлено різними аспектами: вербальними, фізичними, культурними та ін. Прагматичний аспект художнього тексту полягає у взаємодії невербального компонента комунікації з промовою, за допомогою якої реалізується необхідний комунікативно інтенціональний зміст. В цьому випадку під змістом маються на увазі емоції і почуття людини, що супроводжуються певними внутрішніми переживаннями і виражаються на лінгвістично-стилістичному рівні – через значення мовних і стилістичних одиниць і побудову висловлювань. Експресія проявляється у зовнішніх засобах вираження цього емоційного стану і супроводжується зовнішніми факторами (міміка, жести, рухи). Невербальні компоненти в художньому тексті характеризуються когнітивним, який передбачає передачу фактичної інформації, емоційним і комунікативним аспектами. Функціонування таких невербальних засобів в певному комунікативному контексті обумовлює реалізацію їх прагматичного аспекту.

Проблема прагматики перекладу художніх текстів піднімалася в роботах Я. І. Рецкер [55], В. В. Сдобнікова [59], О. І. Петрової [47] та інших фахівців. Як було сказано раніше, в ході попереднього знайомства з художнім твором та подальшого попереднього перекладацького аналізу перекладач повинен визначити прагматичну інтенцію автора, яка не завжди очевидна для читача. Однак визначення авторської інтенції часто буває пов'язане з деякими труднощами. Так, наприклад, прагматична інтенція персонажа може не збігатися з прагматичною інтенцією автора, що вже представляє якусь трудність для перекладача. Тут перекладачеві слід

розібратися в філософсько-естетичних поглядах письменника, вивчити особливості епохи, країни, менталітету одержувачів тексту, щоб зрозуміти прагматичну інтенцію автора художнього дискурсу.

Далі переклад здійснюється з урахуванням домінантної функції художнього твору. Перекладач повинен намагатися по можливості найбільш адекватно і повно передати вихідний прагматичний потенціал тексту оригіналу засобами мови перекладу. По завершенні здійснюється постперекладацьке редагування з метою зведення до мінімуму можливих перекладацьких втрат.

Таким чином, прагматичний аспект художнього тексту – це діяльність автора тексту, в ході якої він вибирає засоби для реалізації власних інтенцій, щоб викликати реакцію у одержувачів тексту. За реалізацію комунікативно-прагматичних установок на створення того чи іншого прагматичного ефекту відповідають мовні засоби. В.І. Шаховський у зв'язку з цим вказує на дві комунікативні функції слова: перша спрямована на автора і пов'язана з виразом своїх почуттів автора, друга спрямована на одержувача і пов'язана з наданням на нього цілеспрямованого емоційного впливу [74, с. 105].

На основі всього вище сказаного, можна зробити висновок, що, відповідно до своєї жанрово-стилістичної приналежності, твори жанру жаху, як вид художнього тексту, також мають свою прагматичну задачу, яка полягає в тому, щоб налякати читача, викликати в нього почуття страху, іноді жах. Крім того, автор твору-жаху може вкладати в свій твір певний соціально політичний контекст, провокуючи у реципієнта не тільки емоції, але і думки, що хвилюють самого творця художнього твору. Такий підхід до досягнення прагматичного впливу представляється нам досить ефективним, оскільки страх одне із основоположних людських почуттів, одна із найсильніших і стимулюючих емоцій. Вважаємо, що письменник може надати потрібну дію на читача більш ефективно, враховуючи базові інстинкти і емоції людства. Таким чином, викликаючи у читачів почуття страху, автор твору-жаху також змушує їх мимоволі думати над причинами свого страху, тим самим сприяючи розумінню реципієнтом імпліцитної інформації художнього твору і авторської інтенції.

Отже, художні твори жанру жахів ускладнюють завдання перекладача, адже вони мають ряд особливостей, які необхідно відтворити у перекладі. Наявність нагромадженості лінгвостилістичних засобів, специфічної індивідуальної лексики автора та неординарна подача хронотопу, все це змушує перекладача вдаватися до різних методів перекладу. Для адекватного перекладу художнього тексту жанру жахів використовуються спеціальні методи перекладу – перекладацькі трансформації. Також, твори жанру жаху володіють неабияким прагматичним потенціалом, який необхідно передати в перекладі, адже це є найголовнішою складовою твору такого жанру – емоції, почуття та переживання героїв. Прагматична інтенція персонажа може не збігатися з прагматичною інтенцією автора, що вже представляє певні труднощі для перекладача. У такому випадку перекладачеві слід розібратися в філософсько-естетичних поглядах письменника, вивчити особливості епохи, країни, менталітету реципієнтів тексту, щоб зрозуміти прагматичну інтенцію автора художнього дискурсу.

РОЗДІЛ 2

МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ ЛІНГВОСТИЛІСТИЧНИХ ЗАСОБІВ РОМАНУ-ЖАХУ СТВЕНА КІНГА «ВОНО» В ПЕРЕКЛАДАЦЬКОМУ АСПЕКТІ

2.1. Соціально-антропологічний підхід до вивчення жанру жахів

Жах як складовий елемент з'являється в ранньому фольклорі всіх народів, що підтверджується древніми баладами, хроніками і священними писаннями, а також чаклунськими ритуалами з викликанням демонів і привидів. Слід зазначити, що в давнину віра в надприродне навіть серед освічених людей не піддавалася сумніву – починаючи з християнських доктрин і закінчуючи жахливими ритуалами відьомства і чорної магії. З плином часу надприродне стає постійним елементом в літературі, особливо в періоди Середньовіччя і Ренесансу: скандинавські «Едди», саги, наповнені надприродними жахами і чаклунськими мотивами оповіді про Беовульфа і Нібелунгів [42, с. 157].

У XVII- XVIII століттях з'являється все більше книг про надприродне, а живий інтерес до них викликаний, перш за все, такими творами, як “Apparition of One Mrs. Veal” Д. Дефо. Це розповідь про візит примари мертвої жінки до її подруги. В середині XVIII століття з'являються переклади східних казок, які відроджують інтерес до темних часів минулих століть, в них описуються неймовірні чудеса, дивні події. Все це надає творам епохи романтизму нові риси, тим самим дивує і страшить читача. Так зародився новий піджанр готичної прози, в контексті якого і виникає жанр жаху. Слід зазначити, що більшість наукових досліджень підтверджують факт походження сучасного жанру жаху від готичного роману [42, с. 158].

Основоположником готичного роману як літературного напрямку вважається письменник Хорас Уолпол. Його роман “The Castle of Otrant” (1764), названий автором готичної історії, користувався великою популярністю у читачів і породив безліч наслідувань. Потім вийшла повість К. Рів “The Champion of Virtue”, яка також користувалася великим читацьким успіхом. Наступним твором, відзначеним критиками, став невеличкий твір А.Л. Барбальд “Sir Bertrand”. На думку Е. Біркхед,

в цьому оповіданні автор спробував об'єднати дві школи готичного жаху - готичну романтику і роман жаху [42, с. 160].

Ще одним зразковим твором, написаним в готичному стилі, вважається роман Софії Лі "Shelter". Її творчість значно вплинула на Анну Радкліф, яку, можна назвати однією з найбільш яскравих представниць літературної готики. Її книга "The Mystery of Udolpho" (1794) вважається кращим зразком раннього готичного роману.

Далі література жаху набуває нових рис у творчості М. Льюїса, чий роман "The Monk" (1796) завоював широку популярність. Юний письменник звернувся до жаху більш жорстоко, ніж у його попередників, і в результаті був створений готичний шедевр, наповнений реальними кошмарами з додаванням гідоти [69, с. 268].

Протягом ХІХ століття розвивався схожий для готичного роману жанр – «готична розповідь» або «розповідь з привидами» (англ. Ghost story). Класиками жанру вважаються Шерідан Ле Фаню, М.Р. Джеймс, М. Рейнолдс та ін.

Естетику готичного роману продовжували і письменники модернізму такі, як Едгар По, Оскар Уайльд, Брем Стокер, який затвердив позицію вампірів в сюжетах готичних романів своїм знаменитим твором "Dracula", в якому детально і барвисто описувалося життя вампірів, та ін. Під впливом цього жанру знаходилися і багато знаменитих письменників ХІХ століття: Ч. Діккенс, Г. Джеймс, Р.Л. Стівенсон [38, с. 33].

З точки зору соціології і антропології, в процесі аналізу твору завжди слід звертати увагу на контекст (чи то соціальний, історичний чи культурний), в якому він існує. Соціолог Е. Тюдор в своїй праці, яку він називає питанням Ноеля Керрола «Why horror?» (1997) говорить, що дослідники жанру жаху відносяться до нього, як до чогось дивного і називає його «найбільшою вульгарністю з усілякої вульгарності» [88, с. 16]. До нього ставляться зі зневагою, так як саме існування цього жанру і інтерес глядача до нього вимагають пояснення.

Е. Тюдор каже, що ті, хто пише про цей жанр, недостатньо близькі до реципієнтів і буквально провокують в собі це питання. Але, незважаючи на дослідження вчених (які тривають досі) жанру жаху, прийнятної відповіді на

питання «чому жах?» знайдено так і не було [88, с. 10]. Відповіді на це питання будуються на міркуваннях і це є, скоріше, проблемою емпіричного характеру. Інформація ж, зібрана дослідниками, ґрунтується на хитких, а часом навіть необґрунтованих, заключеннях (склад і думка читачів, які надають перевагу творам жанру жахів).

Е. Тюдор вважає, що питання Ноеля Керрола «why horror?» все ж вимагає уточнення. І проблема полягає навіть не в безрезультатному пошуку відповіді, а вже в самому питанні, яке можна розділити на два аспекти: «які люди люблять жахи?» (питання в дослідженні глядача) і «які жахи люблять люди?» (питання у творі) [88, с. 21]. Перше питання має на увазі, що можливо дати загальну характеристику таким людям, а значить, завдання дослідника – скласти статистику на основі опитаних любителів досліджуваного жанру. Однак, досить важко, навіть при подібному аналізі, відрізнити шанувальників жаху від його противників. За версією британського і канадського кінознавця Роберта Вуда, в людині, що росте в капіталізмі, щось пригнічується, тому, у нього всередині народжується цей «звір» (мається на увазі бажання споглядання моторошного). Автор, звертаючись до теорій, пов'язаних з катарсисом, заявляє, що популярність жанру жаху ґрунтується на усуненні людських бажаннях, зрозумілих психоаналізу. І в такому випадку, людині не обов'язково належати до групи людей, які люблять жахи. За такою теорією, діагноз «внутрішній звір» ставиться всьому людству в цілому [88, с. 60]. А це значить, що питання, чому деякі з нас все ж люблять жахи, а інші зовсім їх не сприймають, залишається відкритим і, можливо, неспроможним отримати відповідь.

Друге завдання полягає в тому, щоб визначити, які складові має жанр жаху у порівнянні з іншими жанрами літератури. Тут, на думку Е. Тюдора, починається плутанина підходів у вивченні жанру жахів. Дослідники, які намагаються пояснити причини популярності цього жанру, дотримуються номіналістичного підходу і фіксують за жанром його «нібито універсальні відмінні риси». І тут Е. Тюдор, як і багато дослідників жанротвірної проблеми, каже, що «жанри не обмежуються особливостями тексту. Вони складаються не тільки з тексту, але і з точки зору, інтересів і суспільних практик аудиторії, їх простіше зрозуміти, як особливі

«субкультурні пристрасті», ніж як самостійні збори культурних артефактів. Отже, можна говорити лише про привабливість жанру в конкретному соціо-часовому контексті. З ходом часу жанри змінюються і є цікавими різним за складом аудиторії» [88, с. 55]. При цьому сам Е. Тюдор, використовуючи не психоаналітичний спосіб пояснення, ризикує розчинитися в конкретиці пояснення реакції різних категорій публіки в різних часових контекстах. Але, з іншого боку, психоаналітичні моделі, що нехтують різноманітністю реакцій, також можуть виявитися помилковими через свою спрощеність. Тому важливим є те, що поняття і суть жанру не зводиться лише тільки до літератури. Це певна домовленість про систему значень. Тобто, це не тільки текст, а й набір інтересів, образів і соціальних практик навколо нього. З цього випливає, що зі зміною контексту змінюється і сам жанр (як уже говорилося вище), тому про жанр жаху можна говорити тільки в певних соціальних рамках.

При прочитанні твору жанру жахів можна нервово розсміятися, різко підстрибнути, але всі ці реакції також диктуються людям із соціального контексту і дарують приємні враження від прочитання твору за рахунок спостереження подібних реакцій у інших глядачів. Також, нам додатково диктуються умови поведінки: наприклад, реакцією самих героїв твору, які за сюжетом можуть відчувати страх або тривогу. Навіть якщо зовнішність монстра не дуже страхітлива жанр диктує нам, що його все ж потрібно боятися. Це задається в контексті і різними готовими практиками. Точно також цим задається розуміння того, що жах – це задоволення [88].

Ми розуміємо, що викликана негативна емоція відповідає жанру, і відчуваємо задоволення від перебування в одній атмосфері з соціумом. Ці фізичні реакції не є задоволеннями самі по собі. А задоволення, як пише Е. Тюдор, це ті елементи, які спрацювали б для будь-якого твору (тобто, хороший сюжет, герої, яким можна співпереживати, атмосфера, пейзаж і так далі) [88, с. 37].

Якщо читач під час прочитання твору точно знає, що його чекає напружена і дискомфортна атмосфера, яка є незмінною частиною жаху, то що зумовлює страх. Мова, звичайно, йде про монстрів, які часто присутні в жахах. Але проблема в тому,

що монстри не завжди лякають: вони можуть бути огидними, викликати огиду, або навіть не бути присутніми явно (чим і викликають інтерес), можуть бути смішними, жалюгідними, безглуздими. Ця різноманітність образів монстрів не дозволяє нам говорити про існування певної формули втілення страшного, за якою будується жанр. З цього випливає, що локалізація страху в конкретному персонажі не є лякаючою сама по собі, а отже, не є обов'язковим елементом жанру жахів. Проте, можна виділити певні підходи до дослідження жахів з точки зору їх психологічної значущості. Е. Тюдор перераховує три таких типи досліджень від конкретного до загального. Перший з них – це зв'язок специфічних рис жанру з конкретним соціальним і психічним досвідом учасників (виробників, споживачів, критиків) [88].

Твори жанру жахів є відповіддю на занепокоєння і стають своєрідною вербалізацією страху суспільства. Але «зв'язок між текстом і контекстом не потрібно обмежувати ізольованими темами, і припущення про подібність можуть бути висловлені на більш високих рівнях абстракції і щодо більш макроскопічних соціальних змін». Це підводить нас до другого типу дослідження – розвитку жанру в тривалому часі (історична перспектива і соціальні зміни на макрорівні). Наприклад, у творах може описуватись жорстокість або підвищуватися інтерес до теми сексуальності. Подібні детальні зрушення можуть регулюватися великими соціальними культурними потоками (наприклад, після 70-х можна помітити збільшення кількості «тілесних жахів», що пов'язано, на думку Е. Тюдора, з соціальним досвідом постмодерну) [88].

Виділимо останній тип дослідження, який визначається як дискурс жаху в цілому і типова система соціальної взаємодії. Аналітична задача в цьому узагальненому типі полягає в тому, щоб визначити принципи змін жанру і співвіднести їх з соціально-культурним середовищем. При такому підході ми можемо уникнути твердження про існування наприклад, несвідомого. Це дає нам простіше пояснення з точки зору соціального контексту [60, с. 33].

Розпізнавання наведеного жанру – це спосіб прояснення певних рис соціального світу. Жах, як і будь-який інший жанр, - це вербалізація часу. І в процесі прочитання жаху читач засвоює те, чого слід боятися: тобто, чого слід побоюватися,

або в черговий раз переконується в тому, що його побоювання не марні, за допомогою прочитання того чи іншого твору. Таким чином, ми отримуємо застереження і застосовуємо жанр. Е. Тюдор резюмує: так як важлива саме активність людей, то до вивчення цього питання треба підходити не з психоаналітичної точки зору, а з конструктивістської, тобто визнати те, що люди сприймають жанр так, як їм зручно і знаходять в ньому потрібний для себе сенс в певних соціально-тимчасових обставинах. І для того, щоб твір жанру жахів все ж здобув бажаний для читача ефект, читач повинен сам в собі пробудити віру в те, що відбувається [88].

Отже, з точки зору соціології і антропології, в процесі аналізу твору завжди слід звертати увагу на контекст (чи то соціальний, історичний чи культурний), в якому він існує. Завданням дослідника жанру жахів слід скласти статистику на основі опитаних любителів досліджуваного жанру задля визначення читацької аудиторії. Наступним завданням є визначення складових жанр жаху, які відрізняють його від інших жанрів літератури. Базуючись на дослідженнях Е. Тюдора, ми виділяємо певні підходи до дослідження творів-жахів з точки зору їх психологічної значущості: зв'язок специфічних рис жанру з конкретним соціальним і психічним досвідом автора, читачів і критиків; розвиток жанру в тривалому часі (історична перспектива і соціальні зміни на макрорівні); дискурс жаху в цілому і типова система соціальної взаємодії.

2.2. Лінгвостилістичний аналіз художнього тексту

Перш ніж приступити до безпосереднього аналізу різномірних стилістичних явищ, наведемо визначення поняття «стилістика» і встановимо, що є предметом дослідження зазначеної філологічної дисципліни.

Згідно з Сучасним тлумачним словником Т.Ф. Єфремової, стилістика – це, по-перше, «наукова дисципліна, що займається вивченням особливостей мови і стилю творів художньої літератури»; по-друге, «розділ мовознавства, що займається вивченням виразних засобів мови»; по-третє, «сукупність виразних засобів і

прийомів їх використання, характерних для будь-якого художнього твору, письменника, автора і т.д.» [94, с. 37].

У словнику лінгвістичних термінів Т.В. Жеребило терміну «стилістика» і його різновидам присвячено 7 словникових статей, більше того, саме визначення поняття аналогічним чином диференційовано відповідно до основних напрямків науки: вчений виділяє практичну (або прикладну) стилістику, функціональну стилістику і стилістику ресурсів [109]. Практична стилістика досліджує функціонування мовних одиниць і категорій, а також вживання тих чи інших мовних засобів в різних формах і конкретних мовних ситуаціях. Вона спирається на поняття літературної мовної норми, тим самим піднімаючи питання, пов'язані з культурою мовлення. З практичною стилістикою має точки дотику стилістика ресурсів, інакше звана структурна стилістика. Основний предмет дослідження цього напрямку – різноманітні стилістичні ресурси мови, зокрема, функціонально-зabarвлені мовні засоби, тропи і фігури мови, їх потенційні експресивні і виразні можливості, супутні їм емоційно-сміслові відтінки. Функціональна стилістика, в свою чергу, є центральним напрямком сучасної стилістики: вона займається типологією функціональних стилів (науковий, офіційно-діловий, публіцистичний, розмовний, стиль художньої літератури), встановлює закономірності, які зумовлюють функціонування мови в кожній з представлених сфер мовного спілкування, визначає відповідні стильові норми цих мовних різновидів, в тому числі з урахуванням екстралінгвістичних чинників. У цьому сенсі функціональна стилістика «все тісніше пов'язана з прагмалінгвістикою, лінгвосоціопсихологією, теорією мовних актів і теорією мовного спілкування, тобто дисциплінами комунікативного плану» [33, с.25].

Крім того, в якості одного із досить перспективних напрямків у сфері дослідження стилістичних потенцій мовних одиниць виділяється експресивна стилістика, що вивчає вкорінені прийоми емоційного впливу на адресата мовного повідомлення, засоби досягнення виразності мовлення, в залежності від комунікативних намірів адресанта і умов спілкування. Її основи були закладені в роботах швейцарського лінгвіста Ш. Баллі, в основному, книга «Французька

стилістика», присвячена проблемі виявлення емоційної природи експресивних фактів, їх ідентифікації. Дотримуючись своєї афективної концепції, Ш. Баллі стверджує, що основне завдання стилістики - аналіз емоційної експресії елементів мовної системи [6, с. 12]. З іншого боку, саме швейцарський вчений вперше заявляє про те, що стилістика в її лінгвістичному розумінні не повинна бути спрямована виключно на вивчення своєрідних стилів поетів і письменників: не можна залишати поза увагою і аналіз загальнономовних явищ.

Проте, його погляди неодноразово піддавалися критиці, наприклад, з боку А. Мейє («Linguistique historique et linguistique générale») у зв'язку з переважним фокусуванням вченого на дослідженні окремого взятого аспекту стилістики, яка на практиці виявляється багатозадачною і багатоаспектною. Ці особливості підтверджуються наявністю великої проблематики, описуваної М.Н. Кожиною. Дослідник виділяє 11 пріоритетних питань, над вирішенням багатьох з яких вчені-лінгвісти працюють і до цього дня: наприклад, проблема співвідношення лінгвістичної та літературознавчої стилістики або лінгвістичного і екстралінгвістичного в стилістиці [33, с. 38].

Безперечно, на сучасному етапі розвитку науки існують й інші, більш цілеспрямовані класифікації стилістичних дисциплін, в основі яких лежать такі класифікаційні ознаки, як структура мовного акту (стилістика кодування і декодування), методики лінгвістичного аналізу тексту і т.д. На жаль, специфіка нашої роботи не дозволяє нам докладно висвітлити всі принципи диференціації стилістики, але ми не можемо залишити без уваги теоретичні положення, висунуті одним із найбільших фахівців у сфері мовознавства і літературознавства В.В. Виноградовим в першій половині ХХ ст., коли почався процес формування стилістики в окрему науку [14].

Заслуга вченого полягає в першу чергу в тому, що, у зв'язку з дискусійним питанням про розмежування літературознавчої і лінгвістичної стилістики, він пропонує оригінальну концепцію, в якій враховує суміжні сфери інтересів цих дисциплін. Так, наприклад, в аспекті дослідження стилю художньої літератури В.В. Виноградов підкреслює доцільність синтезу науки про мову і теорії літератури.

Іншими словами, стилістики художньої літератури, як і вивчення індивідуального стилю письменника і його прояви в окремому художньому творі, носить лінгво-літературознавчий характер. В кінцевому підсумку, дослідник схиляється до розрізнення стилістики мови, або структурної стилістики (вивчення стилістичних властивостей одиниць мови «як системи систем» незалежно від їх контекстуальних відносин), стилістики мови (в даному випадку враховуються конкретні умови функціонування стилістичних ресурсів) і, власне, стилістики художньої літератури, спрямованої на дослідження мовних особливостей, елементи стилю художніх творів [14, с. 57]. Необхідно відзначити той факт, що розмежування стилістики мови і мови викликано впливом лінгвістичної школи Фердинанда де Соссюра, що також суттєво сприяло появі більш точних методів аналізу і, відповідно, нових підрозділів цієї філологічної науки.

Окрім В.В. Виноградова великий внесок у вітчизняну стилістику внесли Л.В. Щерба, який одним із перших російських мовознавців приступив до вивчення стилістичних ресурсів російської мови; Г.О. Винокур, в центрі наукової уваги якого перебувала функціональна стилістика; В.М. Жирмунський, М.М. Бахтін, а також їх послідовники Ю.С. Степанов [60], Д. Е. Розенталь [21] та ін.

Однак, як відзначають самі вчені, наприклад, Д. Каталан і М. Кріадо, визнають важливість розгляду мовностилістичних проблем, особливо тих, які стосуються понять функціональної стилістики, розвиток стилістики української мови відбувався в набагато повільнішому темпі, якщо порівнювати масштаби розробок їхніх колег з інших європейських країн в один і той же часовий період. Це пов'язано значною мірою з тим фактором, що в традиційному розумінні вчених, стилістика не могла розглядатися як окрема лінгвістична дисципліна, оскільки рівнозначним чином філологія не сприймалася в розриві від літератури і навпаки. У той же час відомо, який колосальний вплив надавали ідеї німецької ідеалістичної школи на формування стилістики. Ці вчені заперечують існування мови як системи, вважаючи неможливим виділення окремих його елементів, оскільки мова – це «вираження духу», творче та активне породження індивідуальної діяльності людини. Напрямок стилістики, що досліджує художній твір з точки зору реалізації в ньому певної

авторської інтенції, з якою тісно пов'язаний вибір конкретних мовних засобів і внутрішня організація самого тексту, отримав назву генетична стилістика. Вона оперує таким поняттям як ідіостиль, або індивідуальний стиль – система змістовних і формальних лінгвістичних характеристик, властивих творам певного автора, яка робить унікальним авторський спосіб мовного вираження втілений в цих творах [2].

Прихильники естетичного ідеалізму неодноразово заявляють про те, що вивчення будь-якої мови необхідно починати з її стилістики. З одного боку, можна аргументувати цю точку зору таким безперечним явищем, що в широкому сенсі слова стилістика є рівнем, на якому перехрещуються між собою інші мовні рівні, незважаючи на те, що в мовній ієрархії стилістичний рівень не відокремлюється. Тобто, мається на увазі наступна специфічна особливість стилістики, викладена Г. О. Винокуром: «... на відміну від інших лінгвістичних дисциплін стилістика володіє такою властивістю, що вона вивчає мову в аспекті її структури відразу, тобто і звуки, і форми, і знаки, і їх частини. Таким чином, ніякого «власного предмета» у неї начебто не виявляється. Дійсно, стилістика вивчає той же самий матеріал, який частинами вивчається в інших розділах історії мови, але проте з особливої точки зору. Ця особлива точка зору і створює для стилістики в чужому матеріалі її власний предмет» [15, с. 27].

З іншого боку, прихильність вчених, що стоять біля витоків зародження стилістики мови, індивідуально-психологічного, ідеалістичного і естетичного підходу до розуміння мови і стилю, переконаність в тому, що «скільки індивідуумів, стільки і стилів», призвели до майже повного злиття стилістики з літературною критикою. В результаті, як ми можемо спостерігати, у світ вийшло багато праць, що інтерпретують конкретні художні тексти, в більшій мірі поетичні, так як саме поезія вважалася найбільш гідною точного аналізу.

Проте, як свідчить Арнольд І. В. Фірсова, вже в роботах Д. Алонсо і А. Алонсо (30-ті - 50-ті рр. ХХ ст.) відбувається переорієнтація в бік розмежування лінгвістичної і літературознавчої стилістики. Вона знаходить своє вираження і в сучасних дослідженнях, які корелюють із згадуваним вище розподілом стилістики на стилістику мови і стилістику мовлення. А. Алонсо в зв'язку з цим визначає предмет

вивчення першої як «надлогічну», а другий – як «над логічно-індивідуальну», тобто особливості індивідуальних стилів [2, с. 18].

Разом з тим розбіжності між ними настільки великі, що поява такого питання в філології не є безпідставним. Отже, лінгвостилістика аналізує літературно художній стиль з позиції загальнонаціонального феномена на відміну від літературознавчої стилістики, яка займається розбором своєрідних мовних засобів, характерних для конкретного автора або конкретного художнього твору. Більше того, цей тип стилістики досліджує суб'єктивне ставлення письменника до рідної мови, до епохи, в якій він безпосередньо перебуває, його естетичні погляди і світоглядні установки, що не є предметом вивчення лінгвістичної стилістики. Далі, лінгвостилістика описує норми літературної мови, порівнює письмову мову з усною формою передачі інформації, характеризує ті чи інші елементи мови з точки зору їх емоційно-виразних потенцій, конотативних, додаткових значень. Літературознавча стилістика досліджує її тісний зв'язок з поезикою і теорією літератури, вивчаючи не тільки образні засоби мови, а й ритмічну організацію тексту і т.д. – всього, що формує оригінальну творчу манеру письменника [2].

Підсумовуючи вищесказане, наведемо висловлювання І. В. Арнольд, основоположника школи стилістики декодування: «Найважливіша відмінність між цими двома типами стилістики полягає в тому, що лінгвостилістика досліджує виразні можливості мови, а літературознавча стилістика – особливості використання цих можливостей тих чи інших автором, напрямком або жанром» [2, с. 37].

У підсумку можна з достатньою впевненістю сказати, що для досягнення мети нашого дослідження нам необхідно вдатися до методів лінгвостилістики, оскільки нашим основним завданням є виявлення особливостей жанру жахів і в той же час аналіз мови творів С. Кінга. Але вирішення цього завдання можна виконати лише за умови ретельного вивчення мовних фактів, з огляду на те, що розгляд тих чи інших художніх складових літературного тексту передбачає розгляд його лінгвістичної основи. На цьому акцентує увагу і академік Л. В. Щерба, який стверджує, що перед стилістами стоїть мета показати ті лінгвістичні засоби, «за допомогою яких виражається ідея і пов'язаний з ним емоційний зміст літературних творів» [79, с. 18].

Н.С. Болотнова зазначає, що для найбільш повного розуміння тексту художнього твору слід провести 3 етапи філологічного аналізу, а саме: літературознавчий, стилістичний і, нарешті, останній етап – лінгвостилістичний. [10, с. 28]. У деяких випадках спостерігається об'єднання методів лінгвістичного та стилістичного аналізу (мовностилістичний аналіз). З огляду на те, що філологія є комплексною наукою, інтерпретація тих чи інших складових даного твору може проводитися за різним напрямком, що забезпечить глибину осмислення і висвітлення найприкметніших особливостей і закономірностей художнього тексту.

«Лінгвостилістичний аналіз художнього твору передбачає розгляд його як майстерної організації мовних засобів, що відображають певний ідейно-тематичний та образний зміст, здатний викликати у читача естетичний ефект» [10, с. 34].

У нашому випадку, говорячи про твори в жанрі жаху, бажаний естетичний ефект полягає в досягненні певного емоційного відгуку адресата, що проявляється на практиці в переживанні ним почуття «страху» різних ступенів його інтенсивності. У посібнику С.В. Мінібаєва страх іменується одним із найсильніших і найяскравіших психологічних відчуттів, який доставляє людині явний дискомфорт, продукує відповідну реакцію організму (нервової системи і психіки).

Цілком справедливо відзначити, що такий емоційний стан є деякою мірою універсальним для всього людства, незалежно від індивідуальних властивостей його збудників. С.В. Мінібаєва пропонує назвати емоцію «страху» «свого роду» психологічною константою», бо поряд з диференціальними асоціаціями страх має багато спільного для носіїв мови, насамперед в культурологічному плані» [44, с. 27].

Художній текст, що містить опис емоційного стану суб'єкта або вказівку на нього, багатий різними типами емотивів, називається емотивним текстом. Наведене визначення дає нам право розглядати твори, що відносяться до жанру жахів, в тому числі і як емотивні тексти. Одні з найважливіших властивостей будь-якого художнього тексту - зв'язність і цілісність - досягаються завдяки синтезу мовного змісту тексту (руху задуму як вираження емоційного стану героїв) і його емоційного тону. Як результат, емотивний текст впливає на адресата на раціональному і

емоційному рівнях. У першому випадку він деформує картину світу в його свідомості, у другому – змушує співпереживати персонажу-суб'єкту описуваного емоційного стану [44, с. 86]. Однак важливо розуміти, що емоція, яка репрезентується в творі, транслюється опосередковано, що помітно знижує її загострення. Втім, сприйняття тексту і широта його впливу залежить від роботи інтелекту і уяви читача, що особливо актуально при зануренні в світ кошмарів і атмосферу концентрованої емоційної напруженості.

Отже, лінгвостилістика описує норми літературної мови, порівнює письмову мову з усною формою передачі інформації, характеризує ті чи інші елементи мови з точки зору їх емоційно-виразних потенцій, конотативних, додаткових значень. Слідом за Н.С. Болотновою ми визначаємо, що для найбільш повного розуміння тексту художнього твору слід провести 3 етапи філологічного аналізу, а саме: літературознавчий, стилістичний і, нарешті, останній етап – лінгвостилістичний. Лінгвостилістичний аналіз художнього твору передбачає розгляд його як майстерної організації мовних засобів, що відображають певний ідейно-тематичний та образний зміст, здатний викликати у читача естетичний ефект. Говорячи про твори в жанрі жаху, бажаний естетичний ефект полягає в досягненні певного емоційного відгуку адресата, що проявляється на практиці в переживанні ним почуття «страху» різних ступенів його інтенсивності.

2.3. Методи дослідження перекладу лінгвостилістичних особливостей роману-жаху Стівена Кінга «ВОНО»

Методологія лінгвістики, у вузькому сенсі – сформований в процесі розвитку лінгвістичної науки (і в результаті діяльності різних наукових шкіл і напрямків) комплекс стандартних прийомів і засобів (методів і методик) дослідження, заснованих на правдоподібних припущеннях про характер досліджуваного об'єкта і забезпечують досягнення поставленої мети [77, с. 21].

У широкому сенсі до методології будь-якої наукової дисципліни відносяться не тільки прийоми і засоби дослідження, але також і те, що називається метанауковими переконаннями і цінностями, які поділяє спільнота людей, які

займаються певною наукою. В їх число входять, з одного боку, глобальні цілі дослідження і прийняті дослідниками на себе ціннісні зобов'язання (наприклад, наближення до ідеалу строгості наукового опису, практична цінність дослідницької діяльності або порівняння отриманих наукових результатів з результатами інших дисциплін), а також уявлення про те, які підходи до вивчення об'єкта є науковими, а які ні; з іншого боку, це вихідні презумпції щодо характеру об'єкта, що приймаються без доказів і не піддаються сумніву доти, поки до цього не спонукають будь-які кризові явища в розвитку наукового напрямку або наукової дисципліни в цілому [77]. Тим самим, при розширеному розумінні методологія становить теоретичне ядро будь-якої наукової дисципліни або наукового напрямку, його базовий інструментарій. Крім того, говорячи про методологію конкретної науки, в нашому випадку лінгвістики, не можна абстрагуватися від її об'єкта, а також від структури та історії самої науки.

Специфіка лінгвістики як галузі наукового знання зумовлюється насамперед властивостями її об'єкта – і саме тому лінгвістика погано вкладається в прийнятний поділ наукових дисциплін на науки гуманітарного та природничо-наукового циклу. Об'єкт лінгвістики – природна людська мова в усіх її проявах. Мова ж, з одного боку, як найтісніше пов'язана з психічною сферою людини, і перш за все – з її розумовою діяльністю і з продуктами цієї діяльності, з тим, що називають «духовною сутністю» людини. Мова – невід'ємна частина людини, один з основних проявів її людської сутності [81, с. 210]. У цьому плані вона відноситься до об'єктів «ідеальної» природи, і тому лінгвістику правомірно вважати гуманітарною наукою. З іншого боку, мова є природним утворенням, що виникло і існує поза волею людини, і як такий він є об'єктом матеріальної природи. Ця обставина об'єднує лінгвістику зі сферами природничо-наукового знання.

Проміжне становище лінгвістики між гуманітарними і природничими науками накладає відбиток на її методологію, в якій поєднуються гуманітарний і природничо-науковий підхід. Це поєднання в історії лінгвістики не завжди проходило безболісно і не завжди було збалансованим. Різні наукові школи зосереджували свою увагу на різних аспектах мови, що обумовлювало домінування

гуманітарного або природничо-наукового мислення і використання того чи іншого комплексу методів.

Лінгвістичні методи не є єдиним набором принципів і методів вивчення і опису мовних засобів. Швидше це набір взаємодоповнюючих і / або взаємовиключних методів, використовуваних в різних комбінаціях і в різних кількостях в конкретних лінгвістичних дослідженнях. Більше того, цей набір не є постійним. Безперервно відбувається його збагачення, змінюється також ставлення до тих чи інших методів: в різні історичні періоди і в різних наукових школах один і той же метод може бути домінуючим в лінгвістичній практиці або ж, навпаки, науково дискредитованим [77].

Кожна наукова школа характеризується, поряд з вихідними презумпціями і цілями, своїм репертуаром престижних методів. У той же час конкретні дослідницькі методи в загальному випадку довговічніші наукових шкіл, і при їх зміні багато з методів успадковуються новою парадигмою.

Зі сказаного вище очевидно, що дати вичерпне перерахування лінгвістичних методів для всіх наукових парадигм не є можливим. Обмежимося, перш за все, методами, спрямованими на вирішення проблем описової і теоретичної лінгвістики, а також лінгвістики в перекладознавчому аспекті. У нашому дослідженні ми вдалися як до наукових методів дослідження, так і лінгвістичних та перекладознавчих. Розглянемо їх конкретніше.

У нашому дослідженні ми використали наукові методи аналізу та синтезу. Аналіз і синтез – в найзагальнішому значенні процеси уявного або фактичного розкладання цілого на складові частини і воз'єднання цілого з частин. Аналіз і синтез відіграють важливу роль у пізнавальному процесі і здійснюються на всіх його рівнях [78, с. 127]. В операціях аналіз і синтез виступають як логічні прийоми мислення, що відбуваються за допомогою абстрактних понять і тісно пов'язані з низкою розумових операцій: абстракцією, узагальненням і т. д.

Логічний аналіз полягає в уявному розчленовуванні досліджуваного об'єкта (складного явища) на складові частини (простіші елементи), що дозволяє виявити структуру досліджуваного об'єкта, відокремити істотне від несуттєвого, звести

складне до простого. Однак аналіз призводить до виділення суті, яка ще не пов'язана з конкретними формами її прояву: єдність, продовжує залишатися абстрактним, ще не розкритим як єдність в різноманітті. Синтез, навпаки, є процес об'єднання в одне ціле частин, властивостей, відносин, виділених за допомогою аналізу. Синтез доповнює аналіз і знаходиться з ним у нерозривній єдності [99, с. 20]. У нашому дослідженні аналіз та синтез використовуються для узагальнення теоретичного матеріалу та підведення підсумків результатів дослідження перекладу лінгвостилістичного аспекту твору жанру жахів С. Кінга «ВОНО».

Також, ми використали описовий метод дослідження. Описовий метод – один із найдавніших і найпоширеніших методів дослідження в будь-якій науковій сфері. Він служить надійною основою для подальшого застосування інших методів, оскільки на початковому етапі дослідження необхідно в першу чергу описати основні властивості розглянутого предмета. Описовий метод часто використовується паралельно з іншими методами дослідження – такими, як спостереження, узагальнення, інтерпретація та класифікація, які іноді розглядаються як його складові [95].

Опис – емпіричний метод, пізнавальна операція, суть якої полягає у фіксуванні результатів досвіду (спостереження, експерименту і ін.) За допомогою певних знакових систем, прийнятих в науці: як вербальних (текстів, дискурсів), так і невербальних (схеми, графіки, малюнки, таблиці, діаграми і т. д.) [95, с. 10].

Опис буває 2-х видів: 1) безпосереднє, коли дослідник безпосередньо сприймає і вказує ознаки об'єкта; 2) опосередковане, коли дослідник відзначає ознаки об'єкта, які вже сприймалися і описувалися іншими вченими. Існує більш широке розуміння опису як не тільки експериментального методу, але і як засобу опису, викладу теоретичних знань: дескриптивний (від лат. *Descriptio* «опис», «зображення»), або описовий спосіб викладу [99, с. 210].

Опис становить необхідний, як правило, початковий етап наукового дослідження з будь-якої проблеми, на зміну якому приходять його пояснення, обґрунтування, розуміння і інші методи і прийоми.

За своєю природою описовий метод синхронічний, бо зазвичай опис здійснюється або по відношенню до стану фактів в певний період часу або безвідносно до нього. Якщо факти описуються в часі, то описовий метод перетворюється в історичний. Описовий метод досі служить одним із основних прийомів аналізу семантичних явищ мови в навчальній і науковій літературі. Значення лексичних і фразеологічних одиниць в національних словниках також тлумачаться вербальним шляхом, за допомогою словесних визначень, синонімів, гіпонімії, антонімів. Однак в той час як в словниках наводиться коротке, афористичне визначення семантики слова, в науковій та навчальній літературі воно може описуватися досить докладно.

Інтерпретація результатів – невід'ємна частина наукового опису будь-якого фактичного матеріалу. У всякій роботі важливо не тільки зареєструвати факт, але і пояснити його, визначити його місце в системі інших фактів. Під час обговорення і викладу складних дискусійних питань цілком можливі різні інтерпретації одного і того ж факту, що залежить часто від різних теоретичних концепцій фахівців, їх знань, особистого досвіду. Ми використовуємо описовий метод для узагальнення понять жанр та лінгвостилістика, опису їх особливостей та функціонування в художньому тексті.

Метод лінгвістичного спостереження переважає тоді, коли необхідно отримати максимально достовірний мовний матеріал, незалежний від волі дослідника і процесу вилучення мовних даних. Таким матеріалом є спонтанне мовлення носіїв мови в природній комунікативної ситуації. Дослідник лише фіксує цю промову в ході спостереження або використовує писемні джерела. При цьому аналізуються контексти вживання тієї чи іншої мовної одиниці, її сполучуваність з іншими мовними одиницями, здійснюється контекстуальний аналіз значення або використовується метод суцільної вибірки. Надалі лінгвіст узагальнює дані і робить висновки про значення і функції мовних одиниць, зафіксованих в ході спостереження [77].

Характер відібраного матеріалу завжди визначається конкретними дослідницькими завданнями. Кількість мовних фактів необмежена, оскільки мовна

діяльність нескінченна в своєму варіюванні, тому збір всіх фактів принципово неможливий і не може виступати кінцевою метою дослідження. Дослідник, піддаючи спостереженню якийсь текст, вибирає з нього те, що відповідає його дослідницьким інтересам і відображає самі сутнісні властивості досліджуваного об'єкта. Безпосереднім об'єктом спостереження, виступають тексти, з яких досліджувані властивості мови виводяться за допомогою інших методів – індукції, порівняння, зіставлення, опису.

Широко поширеною практикою є отримання прикладів з літературних текстів, проте такий прийом не забезпечує абсолютної чистоти мовного матеріалу, оскільки письмові літературні тексти створюються в штучній комунікативній ситуації, коли автор тексту має можливість обдумувати і змінювати написаний текст. Первинною формою реалізації мовної діяльності є спонтанна, перш за все, діалогічна мова.

Загальний метод спостереження широко застосовується в різних лінгвістичних сферах, наприклад, в соціолінгвістиці (зовнішнє, приховане, включене спостереження), в фонології (комбінація методу прямого спостереження і інструментальних методів з використанням технічних засобів), при аналізі лексичної семантики (самоспостереження) і т. д [61].

Мовностилістичний аналіз тексту дає можливість яскравіше зрозуміти сенс і оцінити той чи інший твір. Основним завданням на першому етапі аналізу є визначення структури текстового матеріалу і його смислового навантаження. Далі слід максимально ретельно вивчати всі деталі й особливості тексту. На думку М. Н. Кожині, «стиль – це явище, яке можна зрозуміти лише при обліку цілей, завдань, ситуацій і сфери спілкування і самого змісту висловлювання» [33, с. 29].

Предметом мовностилістичного аналізу є мовна організація лінгвостилістичних засобів в конкретному тексті або в певному типі тексту, тобто не структурі мови, не самі по собі мовні засоби, а принципи їх відбору і поєднання в різних сферах діяльності, в залежності від конкретних комунікативних умов спілкування і екстралінгвістичних стилетворчих факторів.

Сьогодні в стилістиці виділяють кілька напрямків, що розрізняються методами (методикою) аналізу об'єкта дослідження:

стилістику ресурсів (в тому числі практичну): головною метою тут є визначення того чи іншого стилістичного засобу мови (одиниці і їх пласти зі стилістичними забарвленнями), які використовуються в текстах окремих творів, авторів, жанрів і т.д., які конкретні стилістичні функції вони виконують;

функціональну стилістику: центральною метою аналізу є виявлення того, якими різнорівневими мовними і мовленнєвими засобами реалізуються основні функції різних видів мовних творів (функціональних стилів, підстилів, жанрів), як екстралінгвістична основа стилів впливає на формування мовної організації, мовної системності стилів;

стилістику тексту, в тому числі стилістику художнього тексту; (головна мета аналізу – визначити, як наведена організація мовних одиниць сприяє вираженню авторської концепції / авторського задуму);

діахронічна і порівняльна стилістики як відгалуження (різновиди) від стилістики ресурсів і функціональної стилістики [33, с. 39].

Окрім вищенаведених методів дослідження, ми застосовуємо порівняльний метод. Порівняння має пізнавальну функцію, що лежить в основі суджень про подібність або відмінність об'єктів. За допомогою порівняння виявляються кількісні та якісні характеристики об'єктів, здійснюється їх класифікація, упорядкування та оцінка. Порівняння – це зіставлення одного з іншим. При цьому важливу роль відіграють підстави, або ознаки порівняння, які визначають можливі відносини між об'єктами. Порівняння має сенс тільки в сукупності однорідних об'єктів, що утворюють клас [72, с. 50]. Ми застосовуємо такий метод для зіставлення і порівняння використання лінгвостилістичних засобів у тексті оригіналу та перекладу.

Природні мови на відміну від штучних не є жорсткими за своїм устроєм, логічними системами, оскільки між одиницями природної мови існують не тільки логічно-предметний, але і ймовірні, градуальні зв'язки. Визначення мови як ймовірнісної системи вимагає застосування квантитативних методів, пов'язаних з вивченням частотних, імовірнісних характеристик мови.

Серед квантитативних методів, використовуваних в мовознавстві, слід розрізняти кількісні та статистичні. За допомогою кількісних методів фахівці враховують і реєструють частоти, які зустрічаються в текстах або в мові фактів завдяки їх повторюваності. Статистичні методи використовуються для вивчення фактів в їх масових проявах, з метою розкрити закономірності появи цих фактів при функціонуванні мови. Статистичні методи включають різноманітні формули, що застосовуються для виявлення правил розподілу мовних одиниць у мовленні, для вимірювання різних як формальних, так і якісних явищ мови, для встановлення тих чи інших тенденцій в розвитку і функціонуванні мови, для визначення значущості досліджуваних семантичних явищ, встановлення залежності між якісними і кількісними характеристиками [77].

У своєму дослідженні ми вдаємося до кількісного методу. Кількісні методи відкрили нові шляхи до вивчення лінгвістичної типології. Якщо зіставляти уривки одного і того ж тексту на різних мовах, то можна встановити ступінь подібності або відмінностей в будові цих мов. Показником цього є кількісні співвідношення між словами досліджуваних текстів і компонентами їх морфологічної будови. Кількісні показники дають певну інформацію при атрибуції текстів – встановлення авторства анонімних або псевдонімного текстів. Ми використовуємо кількісний метод задля дослідження кількості використання лінгвостилістичних засобів в оригінальному тексті твору жанру-жаху, а також відсоткового показника використання перекладацьких трансформацій в процесі відтворення таких засобів.

Отже, до методології будь-якої наукової дисципліни відносяться не тільки прийоми і засоби дослідження, але також і те, що називається метанауковими переконаннями і цінностями, які поділяє спільнота людей, які займаються певною наукою. Методологія становить теоретичне ядро будь-якої наукової дисципліни або наукового напрямку, його базовий інструментарій. У нашому дослідженні ми використали наукові методи аналізу та синтезу для узагальнення теоретичного матеріалу та підведення підсумків результатів дослідження перекладу лінгвостилістичного аспекту твору жанру жахів С. Кінга «ВОНО». Описовий метод використано для узагальнення понять жанр та лінгвостилістика, опису їх

особливостей та функціонування в художньому тексті. Метод мовностилістичного аналізу використовується для визначення структури текстового матеріалу, його смислового навантаження, а також стилістичного аспекту досліджуваного тексту. Ми використовуємо кількісний метод задля дослідження кількості використання лінгвостилістичних засобів в оригінальному тексті твору жанру-жаху, а також відсоткового показника використання перекладацьких трансформацій в процесі відтворення таких засобів. Метод суцільної вибірки застосовується задля пошуку лінгвостилістичних засобів на фонетичному, синтаксичному та лексичному рівнях в оригінальному творі жанру жаху задля подальшого дослідження.

РОЗДІЛ 3

ВІДТВОРЕННЯ ЛІНГВОСТИЛІСТИЧНИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ РОМАНУ-ЖАХУ СТВЕНА КІНГА «ВОНО» В УКРАЇНОМОВНОМУ ПЕРЕКЛАДІ

3.1. Ідіостиль Стивена Кінга в перекладознавчому аспекті

Одним із основних напрямків вивчення лінгвістичної стилістики є ідіостиль (авторський стиль) як невід'ємної частини будь-якого художнього твору. Говорячи про ідіостиль конкретного письменника, необхідно визначити систему змістовних і формальних лінгвістичних характеристик, індивідуальне поєднання екстралінгвістичних параметрів, які і створюють унікальні риси творчості певного автора. Оскільки компоненти будь-якого художнього твору знаходяться в постійній взаємодії один з одним, формуючи літературну єдність, кожен художній твір характеризується цілісністю. Ідіостиль, таким чином, формується завдяки внутрішній цілісності головної думки художнього твору, яка передається за допомогою різних мовних засобів [53, с. 161].

Під ідіостилем розуміється своєрідність художньої мови, властивій окремо взятому твору, автору або жанру [53, с. 28]. Кожен письменник має набір характерних тільки для нього мовних прийомів, які формують його індивідуальний стиль, який згодом допомагає читачам впізнати конкретного автора.

У нашому дослідженні під ідіостилем ми будемо розуміти сукупність індивідуальних особливостей мови письменника на різних рівнях мови: фонетичному, лексичному і стилістичному. Звернемося до особливостей ідіостилю відомого американського письменника С. Кінга.

Стівен Едвінг Кінг народився 21 вересня 1947 року в місті Портленд штату Мен. Важкі дитячі та юнацькі роки стали причиною дослідження письменником в своїй творчості американського суспільства [112]. Невід'ємним компонентом сюжету багатьох його творів є надприродні можливості людини. Але в той же час письменник завжди дозволяє своїм героям самим зробити моральний вибір – використовувати ці здібності на благо чи на шкоду. Цим пояснюється також і пильна увага письменника до психологічної складової своїх персонажів. С. Кінгу вдалося

створити унікальний світ, в якому герої живуть зі своїми проблемами, перегукується із сучасною реальністю, і автор намагається знайти способи вирішення цих проблем в реальному світі. Через звернення до фантастичних елементів він аналізує мотиви і поведінку людей і суспільства.

Дослідник Н. Пальцев, в процесі вивчення авторського стилю С. Кінга відзначає такі відмінні риси. Перш за все, твори письменника є відображенням його головного світоглядного інтересу – до незвичайного, потаємного, прихованого глибоко в людській душі [113]. Це твердження можна легко простежити на будь-якому з етапів його творчого шляху. Центральним мотивом будь-якого його роману є внутрішній конфлікт особистості, яка зіштовхнулася з нетиповими ситуаціями. Свідомість, його взаємодія з дійсністю – один із постійних об'єктів уваги письменника: основою для його романів послужили не тільки наукові дані нейропсихології, але і різні теорії про ще невивчені властивості людської свідомості [113].

Н. Пальцев також вказує на значення природи і суспільства, які також є джерелом жахливого в творах С. Кінга. Основою для сюжетів він вибирає зовсім звичні предмети, тварини і т.д. Саме вони під впливом своєрідної уяви письменника перетворюються в ледь помітну, але відчутну загрозу [113].

Важливо відзначити, що С. Кінг зовсім віддаляється від об'єктивної реальності, самозабутньо занурюючись в уявні світи. Навпаки, він прекрасно усвідомлює, що наш світ загруз в реальному кошмарі, що кишить смертю і хворобами. Кінг показує нам, наскільки сильно ми залежні від чужої думки [113]. Жахливі події в романах С. Кінга зазвичай соціально детерміновані, письменник навмисно загострює увагу на якихось деталях, при цьому його розповідь явно несе на собі відбиток натуралістичного. Автор без перебільшення показує читачам як жахливо те, з якою ворожістю люди ставляться один до одного.

Наступною відмінною рисою авторського стилю С. Кінга є використання прийому «документальності» для додання своєму літературному світу більшої достовірності і близькості до читача. Це означає, що в своїх творах письменник

використовує псевдоцитати з газет, протоколів судових засідань, листів, щоденників, сценаріїв, рукописів художніх творів.

При створенні своїх творів Стівен Кінг покладається не тільки на власну уяву, а й на уяву читача, в його творчості в великому обсязі представлені недовомки і обривання речення на півслові:

'Yes, to Webby.' Unwin burst into fresh tears. 'But we tried to save him when we saw he was in trouble . . . at least me and Stevie Dubay did ... we didn't mean to kill...'

'Come on, Chris, don't shit us,' Boutillier said. 'You threw the little queer into the Canal.'

'Yes, but... '

'And the three of you came in to make a clean breast of things. Chief Rademacher and I appreciate that, don't we, Andy?' [91, с. 210].

Особливе місце в творчості С. Кінга займають біблійні мотиви. Його твори в цьому плані рясніють алюзіями і метафорами. Особливо чітко біблійні мотиви виражені в одному із найпохмуріших романів С. Кінга – «Зелена миля», дія якого відбувається у в'язниці. Письменник описує в цьому романі друге пришествя Христа. У ролі Спасителя при цьому виступає Джон Коффі – негр, несправедливо засуджений за вбивство двох білих дівчаток, до того ж він володіє даром зцілення, а в ролі Понтія Пілата, римського прокуратора - начальник тюремного блоку засуджених на смертну кару Пол Еджкомб. Останні глави багато в чому відповідають біблійним. Коффі доводить свою невинність Еджкомб, але той не може звільнити його, бо це не в його владі [67, с. 46].

С. Кінга як письменника також вкрай хвилює місце людини в сучасному суспільстві. У його творах головні герої є вбивцями, маньяками, чудовищами, люди з екстраординарними можливостями. Можливо, більшість читачів, особливо молодих, такі романи приваблюють своїми неочікуваними поворотами сюжету. Якщо ми подивимося глибше, то можна позначити, як сильно ці пороки перекликаються із проблемами сучасного суспільства.

Творчість С. Кінга стала частиною масової літератури зі своєю специфікою. В даний час він отримав статус найпопулярнішого письменника в Америці. Серед основних факторів, що вплинули на такий високий рівень його популярності, виділяють наступні:

- 1) збереження традицій готики, усвідомлення великого потенціалу жанру фантастики;
- 2) нескладні сюжети і доступна мова;
- 3) багата уява;
- 4) зображення звичайних подій, які можуть статися і в реальному житті;
- 5) створення образів персонажів так, щоб читач співчував їм;
- 6) точний опис зовнішності героїв твору, так що їх легко уявити.

Всі перераховані вище особливості творчості С. Кінга слід віднести до розряду екстралінгвістичних складових авторського стилю. До цієї групи необхідно також віднести метамовний коментар, оскільки в своїх романах письменник досить часто звертається до наведеного виразного засобу.

Т.А. Кравцова в своїй статті «Метамовний коментар як елемент ідіостилю письменника (на матеріалі творів Стівена Кінга)» пише, що в творах Стівена Кінга імпліцитно репрезентується діяльність метамовної свідомості і супроводжується вона свідомою та креативною експлікацією. Це проявляється у вигляді різноманітних за формою і змістом метамовних коментарів. Оскільки романи письменника вельми нестандартні в плані змісту, в них міститься унікальний мовний матеріал. Для створення особливої емоційної атмосфери, С. Кінг часто використовує мовну гру. Використання різних прийомів, в тому числі і графічних, допомагає йому зробити акцент на ключових словах. Таким чином він спонукає читача до рефлексії та інтерпретації імпліцитної інформації. Так створюється його неповторний авторський стиль [36, с. 229]. Наведемо приклад графічного інтерпретації мови у творі «ІТ»:

Bloody things.

A darkness. Some darkness.

The house on Neibolt Street, and Bill screaming: You k-kitted my brother, you fuh-fuhfucker!

Did he remember? Just enough not to want to remember any more, and you could bet your fur on that.. [91, с. 143].

У вищенаведеному прикладі спостерігаємо використання графону, за допомогою цього засобу автор передає ваду персонажа та його емоційність, а саме вираження страху перед джерелом жаху.

Проаналізувавши практичний матеріал, Т.А. Кравцова приходиться до висновку, що твори С. Кінга є текстами з експліцитним, широко розгорнутим метатекстовим потенціалом. Письменник явно схильний до метамовної рефлексії і її вербалізації в подальшому за допомогою різних мовних засобів. Таким чином, такі мовні прояви метамовної свідомості можна розглядати як невід'ємний елемент ідіостилю, в якому відбивається творча індивідуальність письменника і його світогляд [36, с. 230].

Кінг не тільки виявляє цікавість до слова сам, але і максимально наділяє своїх героїв здатністю і схильністю до метамовної рефлексії. Їхні думки піддаються розгорнутій експлікації, що сприяє інтерпретації значення ключових для розуміння контексту слів, виражається їх суб'єктивна оцінка і можливість естетичного опису за допомогою образних засобів мови. При цьому слово виступає в якості стимулу, який надає читачеві додаткові можливості для аналізу.

Звернемося до вербально-семантичних засобів об'єктивації ідіостилю С. Кінга. До даної категорії відносяться різні виразні засоби мови, які найчастіше використовуються автором в процесі створення своїх творів. Наприклад, індивідуально-авторські неологізми допомагають письменникові створити унікальну паралельну реальність, передати її художню картину світу:

There was a sudden wild impulse to whip out his Zippo and light it up, the whole whore's combine of wherefores and know-ye-all-men-by-these-present's and the-bearer-of-thiscertificate-is-entitled's. And he could do it, too. The papers in his safe had suddenly ceased to signify anything [91, с. 64].

У вищенаведеному зустрічаємо неологізми, які створюють особливий настрій твору, а також дають можливість читачу зануритись в атмосферу подій, які відбуваються. Всі ці лексико-семантичні неологізми допомагають створити унікальну реальність і передати всі смисли, властиві вигаданому світу.

Е. Готовко в своїй дослідницькій роботі «Семантичне поле страху. (На матеріалі твору С. Кінга «Цикл перевертня»)» на підставі вивченого матеріалу приходять до висновку про те, що С. Кінг найчастіше в своїх творах використовує такі виразні засоби мови на різних рівнях, як апосіопеза, перифраз, повторення, порівняння, персоніфікація, метафора, епітети, гіпербола, метонімія, риторичне запитання і багато інших. Всі ці засоби мови створюють атмосферу містичного і в той же час реального світу жахів, спонукаючи читача до рефлексії та пошуку імпліцитного контексту твору [23, с. 81]. Наведемо приклади деяких засобів з матеріалу нашого дослідження:

Did he remember? Just enough not to want to remember any more, and you could bet your fur on that.

A smell of garbage, a smell of shit, and a smell of something else. Something worse than either. It was **the stink** of the beast, **the stink** of It, down there in the darkness under Derry where **the machines thundered on and on. He remembered George...**

But that was too much and he ran for the bathroom, blundering into his Eames chair on his way and almost falling. He made it . . . barely. He slid across the slick tiles to the toilet on his knees like some weird break-dancer, gripped the edges, and vomited everything in his guts. Even then it wouldn't stop; suddenly he could see Georgie Denbrough as if he had last seen him yesterday, Georgie who had been the start of it all, Georgie who had been murdered in the fall of 1957. Georgie had died right after the flood, one of his arms had been ripped from its socket, and Rich had blocked all of that out of his memory. But sometimes those things come back, oh yes indeedy, they come back, sometimes they come back [91, с. 175].

У наведеному уривку спостерігаємо використання одразу декількох стилістичних мовних засобів: *Did he remember?* – риторичне питання; *A smell of*

garbage, a smell of shit, and a smell of something else – повторення; *the machines thundered* – оноματοпея; *He remembered George...* – апосіопеза; *He made it . . . barely* – контраст; *like some weird break-dancer* – порівняння; *vomited everything* – гіпербола; *things come back, oh yes indeedy, they come back, sometimes they come back* – повторення.

На підставі всього вищесказаного, можна зробити висновок про те, що Стівен Кінг має свій власний ідіостиль, який вирізняє його від інших письменників жанру жахів. У своїй творчості він використовує як інтралінгвістичні складові ідіостилю (авторські неологізми, апосіопеза, перифраз, повторення, порівняння, оноματοпея, метафора, епітети, гіпербола, риторичні питання), так і екстралінгвістичні (метамовний коментар, біблійні мотиви, опис екстраординарних ситуацій, наділення персонажів надздібностями, використання елементів різних жанрів, прийом документальності, акцент на соціально-психологічні проблеми сучасного суспільства). Всі перераховані вище складові ідіостилю роблять його твори не тільки цікавими з точки зору сюжетної лінії, але і надають мові оповідання необхідну виразність і сприяють процесу рефлексії у читача.

3.2. Лінгвостилістичні засоби створення портретних характеристик образів роману-жаху «ВОНО» та їх переклад

Роман «ВОНО» Стівена Кінга є одним із найоб'ємніших романів, написаних автором. У книзі висвітлюються важливі для Кінга теми: влада пам'яті, сила об'єднаної групи, вплив травм дитинства на доросле життя, боротьба зі страхами і протистояння злу. Події розгортаються у невеличкому містечку Деррі в штаті Мен, яке тероризує загадковий серійний вбивця, з нелюдською жорстокістю умиряючи дітей. Семеро одинадцятилітніх хлопців кожен окремо зустрічаються із загадковим злом – жахливим монстром, здатним приймати будь-які форми. Об'єднавшись в «Клуб Невдах», вони самі вирішують знайти і знищити чудовисько, яке вони називають Воно. Лідером «Невдах» стає Білл Денбро, брат якого був убитий Воно за рік до цього. Окрім монстра, «Невдах» переслідує місцевий хуліган Генрі Бауерс зі своїми друзками, одного з яких схопив монстр, і якого автор описує, застосовуючи

ряд лінгвостилістичних засобів для передачі емоції страху. Розглянемо наступний приклад:

*Moss had grown over the **warped xylophone** of Victor's **ribcage** and over the eagle on the buckle of his garrisonbelt [91, с. 30]. – На **грудній клітці** Віктора, **мов на покрученому ксилофоні**, розрісся мох, і його мацаки обплели орла на пряжці його військового ременя [90, с. 33].*

У вищенаведеному прикладі ми маємо справу з простою метафорою, яка виражена, з одного боку, простим іменником, а з іншого – іменником в синтаксичній функції обставини (в супроводі епітета в препозиції). Висока ступінь експресії досягається за рахунок приналежності порівнюваних слів-іменників до різних семантичних полів – слово «ксилофон» відноситься до семантичного поля «музичні інструменти», словосполучення «грудна клітка» – до семантичного поля «анатомія людини». Чим «далі» семантичні поля знаходяться один від одного, тим яскравіше постає образ негативного героя, задуманого автором. З цього прикладу ми бачимо, що, порівнюючи грудну клітку з ксилофоном, автор малює у свідомості читача досить яскравий, похмурий образ мерця, побаченого головними героями роману в своєму пошуку чудовиська «Воно», що, в свою чергу, сприяє створенню атмосфери, пронизаної страхом і жахом. У перекладі метафора *warped xylophone ribcage* передана за допомогою заміни стилістичного засобу, а саме на порівняння *На грудній клітці..., мов на покрученому ксилофоні*.

Описуючи монстра Воно, автор використовує уособлення, надаючи йому жахливих властивостей:

*It was the smell of something for which he had no name: the smell of It, crouched and lurking and ready to spring. A **creature** which would eat anything but which was especially **hungry for boymeat** [91, с. 14]. – То був запах, для якого в нього не було назви: так пахло Воно, причаєне в засідці, готове плигнути. **Створіння**, ладне пожерти будь-що, але особливо **ласе до хлопчачого м'яся** [90, с. 16].*

У вищенаведеному прикладі лексема *creature* відтворюється як *створіння*. Автор перекладу вдається до нейтралізації значення, чим нівелює прагматичний

ефект сказаного, що своєю сутністю навією страх. У перекладі, нажаль, це не було передано, тому вважаємо, що еквівалентом наведеної одиниці в українській мові повинна бути лексема з негативною емоцією. Лексема «*boymeat*» відтворена «хлопчаке м'ясе», у цьому випадку перекладач, навпаки, вдається до стилістичного підсилення, так званого прийому емпатизації, адже наведений переклад є мейозисом, таке відтворення стилістичного засобу є вдалим для створення атмосфери жаху.

Розглянемо наступний приклад застосування ряду лінгвостилічних засобів створення жахливого в процесі опису монстра:

'They float,' the thing in the drain crooned in a clotted, chuckling voice. It held George's arm in its thick and wormy grip, it pulled George toward that terrible darkness where the water rushed and roared and bellowed...[91, с. 23]. – Вони злинають, – замуликало **створіння** здушеним, глузливим голосом. Воно тримало руку Джорджа **тугою хваткою гнучкого, як черв, мацака**, воно затягувало Джорджа в ту жахливу темряву, де **нуртувала, і ревіла, і гарчала вода**...[90, с. 28].

Окрім лексеми *creature*, автор використовує метафору *'the thing in the drain'*, яку в українському перекладі передано за допомогою опущення створіння, проте перекладач надає стилістичного забарвлення лексемі *thing*. Епітети, які були використані для опису моторошного зовнішнього вигляду клоуна *thick and wormy grip*, відтворюються за допомогою додавання порівняння, що підсилює стилістичне забарвлення образу, проте лексема *мацак* (щупальце) не є поширеним та відомим багатьом читачам. Уособлення, доповнене полісиндетоном *water rushed and roared and bellowed* відтворено за допомогою конкретизації, що підсилює стилісте значення стилістичного засобу, а також вплив на уяву читача.

Також, в процесі опису монстра, який приймає форму клоуна і починає шукати беззахисних дітей, С. Кінг використовує лінгвостилістичний засіб на фонетичному рівні, а саме графон. Для того, щоб привернути увагу дітей і завоювати їх довіру, клоун починає спотворювати свою вимову, таким чином здобуваючи гумористичного ефекту. Дітей приваблює смішна вимова клоуна, і вони

вступають з ним у діалог. Як тільки чудовище завойовує довіру дітей, одразу їх убиває. Наведемо приклад:

*...and now we know each other. I'm not a stranger to you, and you're not a stranger to me. **Kee-rect?** [91, с. 26]. – Ну от, тепер ми одне одного знаємо. Я для тебе більше не незнайомиць, а ти не незнайомиць для мене. **Піравильно?** [90, с. 8].*

У вищенаведеному прикладі, де чудовисько знайомиться зі своєю першою жертвою Джорджем, Воно навмисно спотворює слово *correct*, яке в цьому випадку перекладається як *Піравильно?*. Цей лінгвостилістичний прийом, виступаючи мовним способом індивідуалізації мови персонажа, допомагає читачеві побудувати досить яскравий образ кумедної мови клоуна. Ця «кумедна мова» протиставляється зловісним намірам чудовиська Воно. На основі цього протиставлення і створюється картина жахливого у творі. Незважаючи на яскравий приклад використання графона, його функціонування все ж сильно обмежена: графон використовується у творах С. Кінга переважно в прямій мові героїв твору. Саме з цієї причини прийом використовується часто, але не частіше, ніж метафора чи звичайний повтор.

Окрім графону спостерігаємо використання стилістичного засобу на фонетичному рівні ономаіопеї та кількох засобів на лексичному рівні:

*So he walked down the four steps to the cellar shelf, **his heart a warm, beating hammer** in his throat, the hair on the nape of his neck standing at attention, **his eyes hot, his hands cold**, sure that at any moment the cellar door would swing shut on its own, closing off the white light falling through the kitchen windows, and then he would hear It, something worse than **all the Commies** and murderers in the world, worse than **the Japs**, worse than **Attila the Hun**, worse than the somethings in a **million horror movies**. It, **growling** deeply — he would hear the **growl** in those lunatic seconds before it pounced on him and unzipped his guts [91, с. 75]. – Отже, він зробив чотири кроки до підвальної полиці, **серце** гарячіє, воно наче **молотком** б'є йому в горлі, волосся на потилиці насторожено наїжачене, **очі гарячі, долоні холодні**, Джордж упевнений, що в будь-яку мить підвальні двері гойднуться і затріснуться самі собою, відрізавши його геть від того білого світла, що падає крізь кухонні вікна, і тоді він почує Воно,*

оте щось, гірше за **всіх коммі** та вбивць у цілому світі, гірше за **япошок**, гірше за **Аттілу Гуна**[14], гірше за все те, що показують у **мільйонах фільмів жахів**. Воно, яке утробно **гарчить**, — Джордж почує те **гарчання** в безумні секунди за мить до того, як воно плигне на нього й випатрає йому нутроці [90, с. 78].

У вищенаведеному прикладі автор описує емоційний стан Біллі, коли той спускається у такий ненависний підвал. Перше ми стикаємось з метафорою: автор порівнює його серце з молотком, яке безупинно б'ється через страх хлопчика *his heart a warm, beating hammer*. Вже на початку опису психологічного портрету персонажа читач відчуває емоцію страху разом з героєм. У перекладі така метафора відтворена описовим перекладом, пояснюючи чому серце є молотком. Такий переклад є вдалим і яскравіше передає прагматичний ефект засобу українському реципієнту. Далі спостерігаємо оксиморон, використання якого є особливістю ідіостилю С. Кінга – *his eyes hot, his hands cold*. Такий контраст відображає внутрішній стан хлопця, його емоції страху настільки великі, що той має фізичні реакції тіла *очі гарячі, долоні холодні*, очевидно, автор хотів передати читачеві рівень жаху хлопця. У перекладі оксиморон зберігається за допомогою калькування, відповідно використовує стилістичний відповідник.

Далі автор надає опис створінню Воно, яке є головним джерелом страху у досліджуваному творі. Для його зображення Стівен Кінг використовує нагромадження алюзій. Він стверджує, що Воно страшніше ніж комуністи (the Commies), японці (the Japs) та Аттіла Гун. Такі алюзії використані для відображення саме страху, тому що це пов'язано з історичними подіями США. Комунисти страшні для американців, адже ті усвідомли загрозу, яку несе комунізм Америці, посилюючись через масове насильство та постійні вбивства в Росії під час Громадянської війни. Японія наганяє страх, адже Америка вступила в Другу світову війну після нападу Японії на Перл-Харбор, в результаті чого втратили мільйони людей було вбито, та тисячі забрали у полон. Аттіла Гун є історичним персонажем, жорстоким варваром-завойовником, який прагнув завоювати весь світ. Використовуючи порівняння Воно з цими трьома загрозами людству, автор навіює невимовний страх на читача. Дуже важливо передати цей ефект у перекладі. Наприклад, the Commies було відтворено

за допомогою транскодування, що є не досить вдалим перекладом, адже українському читачеві не властиво використовувати такий еквівалент у повсякденному житті. Проте, перекладач реабілітується при перекладі the Japs – япошки, що повністю відтворює зневажливість висловленого в оригіналі, перекладач вдається до стилістичного прийому мейозису, тобто применшення. Досить вдало перекладач відтворює алюзію на Аттілу Гуна, адже окрім транслітерації він використовує перекладацький коментар, де пояснює україномовній аудиторії хто такий Атілла Гун. На нашу думку, варто було б застосувати такий коментар до коммі та японки, адже пересічний українець може не знати усіх історичних подій, які торкнулися американський народ.

Окрім оксиморону, метафори та алюзій зустрічаємо використання гіперболи у наведеному прикладі. Автор стверджує, що воно страшніше ніж *мільйон фільмів жахів million horror movies*, у цьому випадку простежується явне перебільшення, яке використано для посилення ефекту страху. Такий же ефект має і ономаіопея *growl*, автор імітує звук гарчання собаки, який видає створіння Воно. У перекладі обидва стилістичних засоби зберігають свій стилістичний відповідник за допомогою калькування і функціонального відповідника.

Портретна характеристика Воно продовжується далі по тексту роману. Стилiстичні засоби тут використовуються на синтаксичному рівні:

*What now? Go back and tell Bill he couldn't get the box of paraffin because the power was out and he was afraid that something might get him as he stood on the cellar stairs, something that wasn't a Commie or a mass murderer but a creature much worse than either? That it would simply **slither part of its rotted self up** between the stair risers and grab his ankle? That would go over big, wouldn't it?* [91, с. 38]. – *І що тепер? Вертатися й казати Біллу, що він не може дістати коробку з парафіном, бо нема електрики, а він боїться, що, коли він ступить на підвальні сходи, щось може його вхопити, щось таке, яке не є ні коммі, ані масовим убивцею, а якесь створіння, набагато гірше за тих обох? Що воно просто **прослизне частиною себе** крізь прогалини між сходицями та вхопить його за щиколотку? Це вже було б занадто, хіба не так?* [90, с. 43].

У вищенаведеному прикладі спостерігаємо нагромадження риторичних питань, які задає сам собі хлопчик Біллі, який дуже наляканий страшним створінням Воно. Ефект страху нагнітається, коли персонаж задає багато риторичних питань на які зовсім немає відповіді, відбувається діалог персонажа із самим собою. У перекладі такий синтаксичний засіб збережено за допомогою синтаксичного уподібнення. Окрім риторичних питань, на лексичному рівні спостерігаємо метафору *slither part of its rotted self up*. Під *rotted self up* автор розуміє тіло монстра, описуючи його як гнилу частину самого себе. Такий прийом викликає огиду у читача, що посилює емоцію страху. У перекладі відбувається стилістичне послаблення засобу *прослизне частиною себе*, адже упускається прикметник *rotted*. Такий переклад дещо послаблює емоцію жаху, яка б повинна була виникнути у читача.

На синтаксичному рівні, окрім риторичних речень, для опису психологічного портрету юнака використовується апосіопеза:

George snatched it and ran up the stairs as fast as he could, suddenly aware that his shirt tail was out and suddenly sure that his shirttail would be his undoing: the thing in the cellar would allow him to get almost all the way out, and then it would grab the tail of his shirt and snatch him back and... [91, с. 46]. – Ухопивши її, Джордж якомога швидше кинувся вгору по сходах, раптом усвідомивши, що в нього ззаду метляються не заправлені в штани поли сорочки, раптом упевнений, що ці поли сорочки призведуть його до погибелі: те створіння в підвалі дозволить йому піднятися майже до верха, а потім ухопить за поли сорочки й засмикне його назад, ***i modì...*** [90, с. 43].

Апосіопеза за своєю природою має значення перерваності висловлювання у найнеочікуванішому місці для того, щоб передати емоційний стан мовця. Думки Біллі були направлені на те, щоб по скоріше вибратися із такого страшного підвалу, де зачаїлося Воно, тому, переступаючи останню сходинку підвалу, він обриває свої думки про те, що міг би з ним зробити монстр. Для читача такий стилістичний прийом є досить неочікуваним, адже весь цей час він був у напрузі страху і на найстрашнішому моменті думка обривається. Такий прагматичний ефект є досить

вдалим для творів жанру жахів. У перекладі апосіопеза зберігається за допомогою синтаксичного уподібнення.

Психологічний портрет хлопчика, а саме його емоції страху досить гарно зображуються на контрасті, який є однією із ознак індивідуального стилю С. Кінга:

His fear was already gone; it had slipped away from him as easily as a nightmare slips away from a man who awakes, cold-skinned and gasping, from its grip; who feels his body and stares at his surroundings to make sure that none of it ever happened and who then begins at once to forget it. Half is gone by the time his feet hit the floor; three-quarters of it by the time he emerges from the shower and begins to towel off; all of it by the time he finishes his breakfast. All gone . . . until the next time, when, in the grip of the nightmare, all fears will be remembered [91, с. 220]. – Страх із хлопчика вже пішов геть; він сплив з нього так само легко, як спливає кошмар з людини, яка похололою, хапаючи ротом повітря, прокинулася з його лабетів, яка відчуває власне тіло й тупиться очима на оточуючі її речі, аби впевнитись, що нічого того насправді не відбувалося, і яка відразу ж починає забувати свій сон. Половина того сновидіння спливає, коли її ступні торкаються підлоги, три чверті, коли вона виходить із душі й починає витиратися рушником; весь — коли вона закінчує снідати. Усе пощезає... до наступного разу, коли, знов у лабетах кошмару, усі ті страхи згадаються знов [90, с. 223].

У вищенаведеному прикладі спостерігаємо використання лінгвостилістичних засобів на різних мовних рівнях. Перше, що ми спостерігаємо це використання порівняння *as easily as a nightmare*. Автор використовує такий стилістичний засіб для зображення зникнення страху у хлопця, який нарешті вибрався з полону жаху, який охопив його тільки при одній думці про монстра Воно. Страх відійшов від нього неначе поганий сон вранці. У перекладі автор перекладу використовує калькування *так само легко, як спливає кошмар*, що є досить доречним і зберігає прагматичний потенціал.

Далі описується як почуває себе людина після того як прокинулася від страшного сну за допомогою ономапопеї, яка передає звук людини *gasp*, тобто

глибоке дихання. У перекладі такий засіб відтворюється за допомогою конкретизації значення *хапаючи ротом повітря*, таким чином перекладач детально описує емоційний стан людини, яка переживає жах.

Окрім лексичного рівня стилістичних засобів у наведеному уривку варто звернути увагу на синтаксичну складову. На цьому рівні простежуємо використання повтору *by the time*, який описує вихід людини зі стану страху. Такий засіб відтворюється за допомогою цілісного перетворення значення коли і зберігається за допомогою синтаксичного уподібнення. Емоційний стан хлопчика зберігається.

Також, варто звернути увагу на використання контрасту, як ключової ознаки індивідуального стилю С. Кінга. За допомогою контрасту автор оригіналу нагнітає обстановку і почуття страху. Спочатку він описує як відходить це відчуття від людини і повністю зникає, а потім у контрасті знову говорить про повернення страху, який є неминучим і безповоротним для людини *All gone . . . until the next time*. У перекладі контраст збережено за допомогою калькування *Усе пощезає... до наступного разу*. Такий спосіб перекладу по-перше, передає ознаку індивідуального стилю письменника, а по-друге, відтворює емоційну складову досліджуваного концепту страху.

В кінці твору, коли діти перемагають клоуна Пеннівайза та коли він розказує їм свою історію, він розчулюється, але автор все ж використовує порівняння для збереження тону жаху, яким пронизаний весь образ клоуна:

That Pennywise whose eyes were always streaming tears, like blood from a wound that can never heal [91, с. 38]. – *Той Пеннівайз, з очей якого весь час біжать сльози, як кров з рани, яка ніколи не загоється* [90, с. 41].

Порівняння відтворена за допомогою калькування, що відображає збереження стилістичного відповідника. Окрім порівняння, можна простежити й метафору *eyes streaming tears*, яку в перекладі також збережено за допомогою калькування.

Наведемо приклад використання епітету під час опису емоції жаху головного героя Білла:

Bill was staring at him with slack-jawed horror [91, с. 20]. – Білл дивився на нього з виразом тихого жаху [90, с. 26].

Епітет *slack-jawed* зберігся в перекладі, але перекладач змінив фразу, чим стилістично послабив значення засобу, хоча інакше передати цей прикметник разом з іменником досить важко.

Розглянемо ще один опис друга Білла Річі Тозієра, який вперше побачив клоуна на своєму шляху:

...his face contorted into a pale mask of fear and horror that rendered it inhuman ...[91, с. 147] - ... з блідою маскою смертельного страху замість лиця, що втратило всі людські ознаки [90, с. 150].

В процесі відтворення метафори *a pale mask of fear and horror* в перекладі, простежуємо заміщення *contorted into a pale mask* – з блідою маскою, далі було посилено стилістичне значення засобу за допомогою додавання більш експресивної одиниці семантичного поля «смерті» *mask of fear* – маскою смертельного страху. Всі використані відповідники зберігають стилістичний тон жаху, який вклав у них автор оригіналу.

Отже, проаналізувавши оригінал та переклад роману жанру жахів «ВОНО» Стівена Кінга, можна стверджувати, що емоції страху, відрази та жаху від невідомості вербалізуються за допомогою лінгвостилістичних засобів. Весь сюжет пронизаний таємничістю, невловимістю, небезпечністю, відразливістю, що разом дозволяє створити образну палітру, релевантну досліджуваному жанру. Портретуванню героїв та образів роману Стівена Кінга характерні часті порівняння, епітети, метафори, оксиморон, алюзія; на фонетичному рівні використовується графон та оноματοпея для надання негативному персонажу яскравішої образності; на синтаксичному рівні спостерігаємо використання риторичних питань та апосіопези, повтор. В процесі перекладу було використано стилістичне підсилення образу (за допомогою трансформацій конкретизації, додавання, описового перекладу), стилістичне послаблення (застосовано опущення), а також прийом

добору стилістичних відповідників (за допомогою калькування, функціонального відповідника, синтаксичного уподібнення).

3.3. Відтворення лінгвостилістичних засобів зображення хронотопу роману-жаху «ВОНО» в україномовному перекладі

Художній хронотоп охоплює всі ланки літературного твору: впливає на родово-жанрову специфіку тексту, втілення естетичних засад літературного напрямку, композиційну структуру, висвітлення художнього образу в творі. За своїми функціями в літературному творі він поділяється на сюжетний, фабульний, топографічний, авторський, соціально-історичний, побутовий, фантастичний, міфологічний, психологічний, метафізичний хронотопи [5, с. 237].

Загальноновизнаною у сучасному перекладознавстві є теза про те, що основним завданням перекладача є цілісна і точна передача змісту оригіналу засобами іншої мови, за умов збереження його стилістичних та експресивних особливостей.

Всі події роману «ВОНО» розгортаються у вигаданому містечку Деррі в штаті Мейн. Оповідання ведеться паралельно в різних часових інтервалах. Дія роману здебільшого відбувається в Деррі, де чудовисько, здатне приймати будь-яку форму та вбивати дітей. На початку твору описується пейзаж містечка, який вже задає настрій твору за допомогою певних лінгвостилістичних засобів:

*The three vertical lenses on all sides of the traffic light were **dark** this afternoon in the fall of 1957, and the houses were all **dark**, too [91, с. 12]. – Цього дня восени 1957 року всі вертикалі з трьох ламп по боках світлофора були **темними; темними** стояли й будинки [90, с. 12].*

Ефект жаху в оригіналі утворюється за рахунок повтору епітета *dark*. Перекладач вдається до калькування та збереження повтору, що відповідає оригіналові, створюючи напругу, передаючи містичність містечка. Перекладачі вдаються до стилістичного уподібнення стилістичного засобу.

Розглянемо наступний опис хронотопних елементів твору:

*Over his head, **a grim** gust of October wind rattled the trees, now almost completely unburdened of their freight of colored leaves by **the storm**, which had been this year **a***

reaper of the most ruthless sort [91, с. 13]. – Над його головою **безжальний** порив жовтневого вітру струснув дерева, тепер уже майже цілком позбавлені запасів кольорового листя, – **дощовий буревій** цього року виявився **грізним женцем найнещаднішого гатунку** [90, с. 15].

У вищенаведеному прикладі емоція страху передається за допомогою епітету *grim* та уособлення *грізним женцем найнещаднішого гатунку*. Переклад опису вітру досить вдалий, оскільки епітет *grim* відтворено досить влучно за допомогою відповідника *безжальний*, що відображає лякливу атмосферу. Відтворення метафоричного уособлення *reaper of the most ruthless sort* - *женець найнещаднішого гатунку* є буквральним за допомогою калькування, тим самим послаблюючи стилістичне забарвлення лінгвостилістичного засобу.

Розглянемо уривок твору, коли Біллі спускається у підвал, щоб дістати декілька деталей для човника брата, у той момент його охоплює страх, тому що він дуже боїться цього приміщення, і С. Кінг для його опису використовує наступні лінгвостилістичні засоби:

*In those **interminable moments** while he was groping for the switch with his right hand (his left arm curled around the doorjamb in a deathgrip), that cellar smell seemed to intensify until it **filled the world**. Smells of dirt and wet and long-gone vegetables would merge into one **unmistakable ineluctable** smell, the smell of the monster, the apotheosis of all monsters* [91, с. 15]. – Упродовж **місії безкінечної миті**, коли він тягнувся до вмикача правою рукою (ліва його рука чіплялася за дверну ручку мертвою хваткою), той підвальний сморід, здавалося, посилювався, **заповнюючи собою цілий світ**. Запах землі, і сирості, і давно зогнилих овочів, дух того чудовиська, апофеозу всіх монстрів. То був запах, для якого в нього не було назви: так пахло Воно, причаєне в засідці, готове плигнути. Створіння, ладне пожерти будь-що, але особливо ласе до хлопчачого м'яся [90, с. 13].

У вищенаведеному прикладі опису підвалу спостерігаємо використання одразу кількох лінгвостилістичних засобів. На початку речення спостерігаємо оксиморон, тобто поєднання непоєднуваного *interminable moments*. Такий

стилістичний засіб використовується задля напруги сюжету з перших рядків, у читача таким чином закрадаються перші нотки страху, які згодом посилюються за допомогою інших стилістичних засобів. У перекладі оксиморон відтворюється за допомогою калькування *безкінечна мить*, такий переклад вдало передає прагматичний потенціал засобу. Далі за сюжетом хлопчик спускається глибше у підвал, відповідно емоція страху збільшується, тому С. Кінг використовує гіперболу *cellar smell ... filled the world*. Такий стилістичний засіб показує, що підвальний сморід заповнює весь світ, перебільшуючи сказане, автор створює ефект саспенсу і передає наскільки жахливим являється те місце, якого так боїться маленький Біллі. У перекладі стилістичний засіб зберігається за допомогою калькування *заповнюючи собою цілий світ*. І завершується опис підвалу використанням епітетів *unmistakable* та *ineluctable*, які також характеризують запах приміщення. Такі епітети викликають відразу та огиду, що є ключовими емоціями страху. Нажаль, у перекладі такі засоби не відтворено, перекладач вдався до трансформації вилучення, чим понизив прагматичний ефект хронотопу.

В процесі опису місця подій, автор вдається до використання великої кількості епітетів та метафор, що підтверджує наступний приклад:

George craned his neck away from that final blackness and began to scream into the rain, to scream mindlessly into the white autumn sky which curved above Derry on that day in the fall of 1957 [91, с. 19]. – Джордж вигинав шию геть від тієї кінцевої темряви, він почав кричати до дощу, бездумно кричати до білого осіннього неба, яке кривилось над Деррі того дня восени 1957 року [90, с. 24].

Епітет *final* на позначення темряви є не досить вдало відтворено за допомогою калькування, адже *кінцевий* ніяк не передає настрою страхітливих погодних умов. На нашу думку, доцільніше використати лексему *передсмертний*, що збільшило б стилістичне забарвлення епітету. Метафору *sky which curved* також кальковано, що зберігає настрій тривожності та настороженості.

Далі розглянемо уривок, який тримає у саспенсі та страху читача, а саме коли маленький хлопчик Джорджі вперше зіткнувся з монстром. Хронотопний маркер наступного прикладу описує місце подій де і як це все відбулося:

*Now here he was, chasing his boat down the left side of Witcham Street. He was running fast but the water was running faster and his boat was pulling ahead. He heard a **deepening roar** and saw that fifty yards farther down the hill the water in the gutter was cascading into a stormdrain that was still open. It was a long dark semicircle cut into the curbing, and as George watched, a stripped branch, its **bark as dark and glistening as sealskin**, shot into the **stormdrain's maw**. It hung up there for a moment and then slipped down inside. That was where his boat was headed [91, с. 13].* – *І от тепер він був тут, гнався за своїм корабликом вздовж лівого узбіччя Вітчемстріт. Біг він швидко, але вода бігла швидше, і його кораблик вирвався вперед. Він почув **ревіння, що дедалі дужчало**, і побачив за п'ятдесят ярдів нижче по пагорбу, як вода каскадом шугає у все ще відкритий дощоприймач. Такий врзаний у бровку темний і довгий, напівкруглий отвір, і, саме коли Джордж туди дивився, якась оббита гілляка, з корою тьмяною і блискучою, немов тюленьча шкіра, полинула в пащу цього дренажного колодязя. На мить вона там зависла, а потім сковзнула всередину. От туди й прямував його кораблик [90, с. 20].*

У вищенаведеному прикладі спостерігаємо лінгвостилістичний засіб на фонетичному рівні ономатопею *deepening roar*, так описується природне явище – дощ, вода якого спускається вниз по дренажній трубі і створює страшний звук схожий на глибоке ревіння звіра. У перекладі ономатопея відтворюється за допомогою стилістичного відповідника калькуванням ревіння, а підсилюючий епітет *deepening* перекладається за допомогою компенсації втрат *ревіння, що дедалі дужчало*.

Далі виділяємо порівняння, яке описує місце, куди заплив кораблик маленького брата Біллі *its bark as dark and glistening as sealskin*, кору дерева, яке загородило вхід до каналізаційної труби порівнюється з темною і грубою шкірою тюленя, що надає

неприємного враження читачу. У перекладі порівняння зберігається за допомогою калькування з *корою тьмяною і блискучою, немов тюленяча шкіра*.

Також, в уривку присутня метафора *stormdrain's taw*, автор співвідносить дренажний колодязь з пащею. В українському перекладі такий стилістичний засіб відтворюється за допомогою стилістичного відповідника *пащу цього дренажного колодязя*. Вищенаведені лінгвостилістичні засоби вживаються для створення атмосфери жаху, кожна деталь опису місця подій пробуджує жах у читача. Прагматичний ефект сказаного вдало зберігається у перекладі.

Часову віднесеність у творі автор передає за допомогою використання реалій. Розглянемо декілька прикладів детальніше:

“*Concorde. I can just make it if I drive to **Heathrow** instead of taking the train*” [91, с. 135]. – «*Конкордом*». Я якраз встигаю, якщо скористаюсь не потягом, а поїду в «*Хітроу*» машиною [90, с. 139].

Concorde (1976-2003) – турбореактивний надзвуковий авіалайнер спільного франко-британського виробництва, який долітав з Лондона до Нью-Йорка приблизно за 3,5 години, усі 14 літаків цього класу знято з експлуатації через надто дороге обслуговування; Heathrow – розташований на заході Лондона найпотужніший пасажирський аеропорт Європи [90, с. 1320].

У наведеному прикладі мова йде про надшвидкісний літак Concorde. Для відтворення цієї реалії, автор перекладу вдається до транслітерації, при цьому використовуючи перекладацький коментар, вказуючи часові межі його використання. Окрім коментаря, на те, що це літак, в першому випадку вказує назва аеропорту «Хітроу», але читачеві може бути невідома і ця реалія. У другому випадку на це вказує дієслово «полечу». Таким чином, досить вдалим перекладом є застосування саме перекладацького коментаря, хоча навіть відсутність пояснення цієї реалії не сильно впливає на розуміння.

“*...who spends what time he doesn't spend in front of his **Commodore** here in the library*” [91, с. 151]. –котрий, якщо не проводив час перед своїм “*Коммодором*”, то проводив його тут, у бібліотеці [90, с. 154].

Commodore – популярні й потужні як на свій час комп'ютери, що їх випускала заснована 1954 р. і збанкрутіла 1994 р. однойменна компанія [90, с. 1322].

Вищенаведений приклад також є яскравим прикладом того випадку, коли перекладачеві вдалося пояснити реалію, яка вказує на часові межі описуваних подій. Фірма Commodore існувала з 1954 по 1994 рік і випускала персональні комп'ютери. Але не кожен український читач, особливо сьогодні, знайомий з цією фірмою.

Отже, аналіз хронотопних маркерів жаху в оригіналі та перекладі роману Стівена Кінга «ВОНО», показує, що жанротвірними ознаками твору жанру жахів є наявність лінгвостилістичних засобів, що створюють сюжетне напруження в тексті. Для опису місцевості, де відбуваються події роману, автор застосовує ряд епітетів, метафор, уособлення, оноματοпею, порівняння гіперболу та оксиморон, які у перекладі інколи не відтворюються або вилучаються не зберігаючи стилістичне навантаження, що призводить до його послаблення. Загалом, оноματοпея, оксиморон та порівняння відтворюються за допомогою калькування, цілісного перетворення, що є складовими добору стилістичного відповідника. Для відображення хронологічних меж періоду, коли відбувається ця історія було застосовано ряд реалій, які вдало відтворені за допомогою транслітерації та перекладацького коментаря.

ВИСНОВКИ

У роботі подано аналіз жанрових особливостей літератури жахів, а саме її домінуючих лінгвостилістичних засобів, а також визначено прийоми їх відтворення у перекладі.

Дослідження дало змогу дійти таких висновків:

1. З плином часу література жахів набула характерних ознак, за поєднанням яких можна зробити висновок про належність того чи іншого твору до цього жанру. Спочатку література жахів була своєрідним продовженням готичної літератури, проте пізніше другий жанр став частиною першого, так як література жахів – більш широке і об'ємне поняття, і цілком може включити в себе готичну літературу. Однією із найбільш характерних рис жанру є акцентування на атмосфері твору, передбачувана асоціація читача з героєм, поступове зростання напруги в оповіданні і його спад після появи «жахливого» елемента, побудова сюжету навколо таємниці, а також використання певного кола сюжетів, тем і мотивів, кожен з яких розрахований на те, щоб викликати ті чи інші почуття читача. Також, особливістю твору жанру жахів є акцент на страху перед невідомістю, несподіванка появи страхітливих факторів, їх неприродність, безпорадність персонажів і необхідність боротьби з нею, а також посилення почуттів героїв при зіткненні з небезпекою.

2. Створення емоційної атмосфери в художньому творі з'являється за допомогою спеціально обраних автором способів передачі засобів, які здатні пробудити у читача глибокі почуття й емоції, налаштовують читача на певний лад сприйняття і створюють емоціональну оцінку тексту. У творах жанру жахів зустрічається чимало лінгвостилістичних одиниць, які найчастіше служать для створення містичного ефекту та опису образів твору. Автори творів жахів використовують саме метафору, уособлення, епітети, фразеологізми, реалії та інші засоби, які передають відчуття страху та жаху. В процесі опису хронотопу має місце яскраво виражений контраст, так як на тлі повсякденної буденності надприродне явище видається більш яскравим і неймовірним.

3. Художні твори жанру жахів ускладнюють завдання перекладача, адже вони мають ряд особливостей, які необхідно відтворити у перекладі. Наявність нагромадженості лінгвостилістичних засобів, специфічної індивідуальної лексики автора та неординарна подача хронотопу, все це змушує перекладача вдаватися до різних методів перекладу. Для адекватного перекладу художнього тексту жанру жахів використовуються спеціальні методи перекладу – перекладацькі трансформації. Також, твори жанру жаху володіють неабияким прагматичним потенціалом, який необхідно передати в перекладі, адже це є найголовнішою складовою твору такого жанру – емоції, почуття та переживання героїв. Прагматична інтенція персонажа може не збігатися з прагматичною інтенцією автора, що вже представляє певні труднощі для перекладача. У такому випадку перекладачеві слід розібратися в філософсько-естетичних поглядах письменника, вивчити особливості епохи, країни, менталітету реципієнтів тексту, щоб зрозуміти прагматичну інтенцію автора художнього дискурсу.

4. З точки зору соціології і антропології, в процесі аналізу твору завжди слід звертати увагу на контекст (чи то соціальний, історичний чи культурний), в якому він існує. Завданням дослідника жанру жахів слід скласти статистику на основі опитаних любителів досліджуваного жанру задля визначення читацької аудиторії. Наступним завданням є визначення складових жанру жаху, які відрізняють його від інших жанрів літератури. Базуючись на дослідженнях Е. Тюдора, ми виділяємо певні підходи до дослідження творів-жахів з точки зору їх психологічної значущості: зв'язок специфічних рис жанру з конкретним соціальним і психічним досвідом автора, читачів і критиків; розвиток жанру в тривалому часі (історична перспектива і соціальні зміни на макрорівні); дискурс жаху в цілому і типова система соціальної взаємодії.

5. Лінгвостилістика описує норми літературної мови, порівнює письмову мову з усною формою передачі інформації, характеризує ті чи інші елементи мови з точки зору їх емоційно-виразних потенцій, конотативних, додаткових значень. Слідом за Н.С. Болотновою ми визначаємо, що для найбільш повного розуміння тексту художнього твору слід провести 3 етапи філологічного аналізу, а саме:

літературознавчий, стилістичний і, нарешті, останній етап – лінгвостилістичний. Лінгвостилістичний аналіз художнього твору передбачає розгляд його як майстерної організації мовних засобів, що відображають певний ідейно-тематичний та образний зміст, здатний викликати у читача естетичний ефект. Говорячи про твори в жанрі жаху, бажаний естетичний ефект полягає в досягненні певного емоційного відгуку адресата, що проявляється на практиці в переживанні ним почуття «страху» різних ступенів його інтенсивності.

6. До методології будь-якої наукової дисципліни відносяться не тільки прийоми і засоби дослідження, але також і те, що називається метанауковими переконаннями і цінностями, які поділяє спільнота людей, які займаються певною наукою. Методологія становить теоретичне ядро будь-якої наукової дисципліни або наукового напрямку, його базовий інструментарій. У нашому дослідженні ми використали наукові методи аналізу та синтезу для узагальнення теоретичного матеріалу та підведення підсумків результатів дослідження перекладу лінгвостилістичного аспекту твору жанру жахів С. Кінга «ВОНО». Описовий метод використано для узагальнення понять жанр та лінгвостилістика, опису їх особливостей та функціонування в художньому тексті. Метод мовностилістичного аналізу використовується для визначення структури текстового матеріалу, його смислового навантаження, а також стилістичного аспекту досліджуваного тексту. Ми використовуємо кількісний метод задля дослідження кількості використання лінгвостилістичних засобів в оригінальному тексті твору жанру-жаху, а також відсоткового показника використання перекладацьких трансформацій в процесі відтворення таких засобів. Метод суцільної вибірки застосовується задля пошуку лінгвостилістичних засобів на фонетичному, синтаксичному та лексичному рівнях в оригінальному творі жанру жаху задля подальшого дослідження.

7. Головною рисою індивідуального стилю Стівена Кінга є зображення у творі внутрішнього конфлікту особистості, в житті якої несподівано з'являються загадкові обставини. При створенні своїх творів Стівен Кінг покладається не тільки на власну уяву, а й на уяву читача, в його творчості в великому обсязі представлені недомовки й обривання речень на півслові. Для додання своєму літературному світу

більшої достовірності і близькості до читача С. Кінг використовує такий прийом, який можливо визначити як «документальність». Герої його романів – звичайні люди в звичайному житті, але вони є носіями найрізноманітніших ідей автора, перш за все, спостережень в області людської психіки. Для С. Кінга характерні такі прийоми створення відчуття жаху: 1) використання оксюмору; 2) створення контрасту; 3) метафоризація; 4) деталізація образів. Стівен Кінг має свій власний ідіостиль, який вирізняє його від інших письменників жанру жахів. У своїй творчості він використовує як інтралінгвістичні складові ідіостилу (авторські неологізми, апосіопезис, перифраз, повторення (епіфора, анафора), порівняння, персоніфікація, метафора, епітети, гіпербола, метонімія, іронія), так і екстралінгвістичні (метамовний коментар, біблійні мотиви, опис екстраординарних ситуацій, наділення персонажів надздібностями, використання елементів різних жанрів, акцент на соціально-психологічні проблеми сучасного суспільства).

8. Проаналізувавши оригінал та переклад роману жанру жахів «ВОНО» Стівена Кінга, можна стверджувати, що емоції страху, відрази та жаху від невідомості вербалізуються за допомогою лінгвостилістичних засобів. Весь сюжет пронизаний таємничістю, невловимістю, небезпечністю, відразливістю, що разом дозволяє створити образну палітру, релевантну досліджуваному жанру. Портретуванню героїв та образів роману Стівена Кінга характерні часті порівняння, епітети, метафори, оксиморон, алюзія; на фонетичному рівні використовується графон та ономапопея для надання негативному персонажу яскравішої образності; на синтаксичному рівні спостерігаємо використання риторичних питань, повтору та апосіопези. В процесі перекладу було використано стилістичне підсилення образу (за допомогою трансформацій конкретизації, додавання, описового перекладу), стилістичне послаблення (застосовано опущення), а також прийом добору стилістичних відповідників (за допомогою калькування, функціонального відповідника, синтаксичного уподібнення).

9. Аналіз хронотопних маркерів жаху в оригіналі та перекладі роману Стівена Кінга «ВОНО», показує, що жанротвірними ознаками твору жанру жахів є наявність лінгвостилістичних засобів, що створюють сюжетне напруження в тексті.

Для опису місцевості, де відбуваються події роману, автор застосовує ряд епітетів, метафор, уособлення, ономапоєю, порівняння гіперболу та оксиморон, які у перекладі інколи не відтворюються або вилучаються не зберігаючи стилістичне навантаження, що призводить до його послаблення. Загалом, ономапоєя, оксиморон та порівняння відтворюються за допомогою калькування, цілісного перетворення, що є складовими добору стилістичного відповідника. Для відображення хронологічних меж періоду, коли відбувається ця історія було застосовано ряд реалій, які вдало відтворені за допомогою транслітерації та перекладацького коментаря.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Наукові праці

1. Алексеева И. С. Текст и перевод. Вопросы теории : учебное пособие. М. : Межд. отн-я., 2008. 184 с.
2. Арнольд И. В. Стилистика. Современный английский язык : учебник для вузов. М. : Флинта : Наука, 2006. 384 с.
3. Аскольдов С. А. Концепт и слово. *Русская словесность. От теории словесности к структуре текста.* М. : Academia, 1997. С. 267-279.
4. Бабушкин А. П. Типы концептов в лексико-фразеологической семантике языка. Воронеж : ВГУ, 1996. 104 с.
5. Бахтин М. М. Проблема речевых жанров. *Эстетика словесного творчества.* М. : Искусство, 1979. С. 237-280.
6. Балли Ш. Французская стилистика / Перевод с фр. К.А. Долинина; под ред. Е.Г. Эткинда Вступ. статья Р.А. Будагова. Москва : Изд-во иностр. лит., 1961. 394 с.
7. Бархударов Л. С. Язык и перевод. Вопросы общей и частной теории перевода. М.: Советский писатель, 1975. 238 с.
8. Булычев В. П. К исторической типологии и особенностей романа / У эстетики словесного творчества: Сб. избр. трудов. 2-е изд. М. : Искусство, 1986. С. 199-249.
9. Бернадська Н. І. Теорія роману як жанру в українському літературознавстві: автореф. дис. ... д-ра філол. наук : спец. 10.01.06. Київ, 2005. 36 с.
10. Болотнова Н.С. Филологический анализ текста : учеб. пособие. 4-е изд. М. : Флинта : Наука, 2009. 520 с.
11. Брандес М. П. Стилистика текста. Теоретический курс : ученик. М. : Прогресс-Традиция, 2004. 416 с.
12. Бовсунівська Т. В. Теорія літературних жанрів: жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману. К. : КНУ, 2009. 520 с.

13. Влахов С., Флорин С. Непереваемое в переводе. М.: Международные отношения, 2005. 93 с.
14. Виноградов В. С. Лексические вопросы перевода художественной прозы. М. : МГУ, 1978. 174 с.
15. Винокур Г.О. Избранные работы по русскому языку; Акад. наук СССР. Отделение литературы и языка. Москва : Учпедгиз, 1959. 492 с.
16. Воркачев С. Г. Лингвокультурология, языковая личность, концепт: становление антропоцентрической парадигмы в языкознании. *Филологические науки*. М. : МГУ, 2001. №1. С. 64-72.
17. Гольдин В. Е. Проблемы жанроведения. *Жанры речи*. Саратов : Колледж, 1999. Вып. 2. С. 4-7.
18. Гайда Ст. Стилистика и генология. *Статус стилистики в современном языкознании : Межвуз. сб. науч. трудов*. Пермь, 1992. С. 26-33.
19. Гак В. Г. Курс перевода: Общественно-политическая лексика. М. : Международ. отн-я, 1980. 360 с.
20. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. М. : КомКнига, 2006. 144 с.
21. Голуб И.Б., Розенталь Д.Э. Книга о хорошей речи. М.: Культура и спорт, ЮНИТИ, 1997. 268 с.
22. Гудманян А. Г., Кондратьева О. В. Актуальні питання перекладознавства : курс лекцій. К. : НАУ, 2014. 148 с.
23. Готовко Е. В. Семантическое поле страха (на материале произведения С. Кинга «Цикл оборотня») квал. работа: спец. 10.02.04. Красноярск, 2004. 115 с.
24. Зверев А. Что такое массовая литература: Лики массовой литературы США. М.: Наука, 1991. 73 с.
25. Задорнова В. Я Сприйняття і інтерпретація художнього тексту: Учеб. посібник для ін-тів іноз. яз. і філол. фак. університетів. М. : Вища. шк., 1984. 152 с.
26. Дзера О. В. Жанри художнього перекладу. *Записки перекладацької майстерні*. Львів : Вид-во Львів. нац. ун-ту, 2001. С. 18-38.

27. Дребенева С. И. Способы языковой реализации концепта «смерть» в лирике Г. Бенна: дис. ... канд. филол. наук: спец. 10.02.04. Самара, 2010. 238 с.
28. Жуковська В. В. Індивідуальний стиль письменника як авторська своєрідність у використанні дієслівних одиниць на різних мовних рівнях. *Лінгвістика тексту*. Вісник ХНУ. Харків : Константа, 2004. № 636. С. 161-165.
29. Знаменская Т.А. Стилистика английского языка, основы курса. М.: УРСС, 2002. 168 с.
30. Кухаренко В. А. Практические основы перевода стилистики. Серия: Изучаем иностранные языки. СПб. : Союз. 2000. 320 с.
31. Кухаренко В.А. Практикум по стилистике английского языка. М.: Высшая Школа, 1986. 284 с.
32. Качуровський І. В. Готична література та її жанри. *Сучасність*. К., 2002. № 5. С. 59-67.
33. Кожина М.Н. К основаниям функц. стилистики. Пермь, 1968. 163 с.
34. Комиссаров В. Н. Теория перевода (лингвистические аспекты). М. : Высшая школа, 1990. 253 с.
35. Корунець І. В. Теорія і практика перекладу (аспектний переклад): підручник. Вінниця : Нова Книга, 2003. 448 с.
36. Кравцова Т.А. Метаязыковой коментарий как элемент идиостиля (на материале произведений Стивена Кинга). *Мир науки, культуры, образования*. 2014. № 1 (44). С. 228-230.
37. Лавкрафт Г.Ф. Сверхъестественный ужас в литературе. Л.: Просвещение, 1927. 164 с.
38. Ладыгин М.Б. Английский готический роман и проблемы предромантизма. М.: Лит. веяния, 1978. 44 с.
39. Лебедь О. Н. Жанровые проблемы перевода фразеологии (на материале русских, украинских, англоязычных переводов различных по жанровой принадлежности текстов): автореф. дис. ... канд. филол. наук: спец. 10.02. Одесса, 1989. 15 с.

40. Левинтова Е. Н. Существующие и возможные герменевтические подходы к вопросу о жанре. *Общая стилистика и филологическая герменевтика : сб. науч. трудов.* Тверь, 1991. С. 1-35.
41. Левицкая Т. Р. Теория и практика перевода с английского языка на русский. М. : Изд-во литературы на иностр. яз., 1963. 263 с.
42. Лімборський І. В. Західноєвропейський готичний роман і українська література. *Vsesvit.* К., 1998. № 5-6. С. 157-162.
43. Маслова В. А. Когнитивная лингвистика. Минск : ТетраСистемс, 2008. 266 с.
44. Минибаева С. В. Лингвоанализ текста: практика исследования эмотивного текста : учебное пособие по курсу «Лингвистический анализ художественного текста» для студентов высших учебных заведений; Федер. агентство по образованию, Стерлитамак. гос. пед. акад. Стерлитамак : Редакционно-издательский отдел Стерлитамакской государственной педагогической академии, 2007. 99 с.
45. Морозов М. М. Пособие по переводу. М. : Изд-во литературы на иностр. яз., 1956. 146 с.
46. Нойберт А. Прагматические аспекты перевода. *Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике: Сб. статей.* М.: Международные отношения, 1978. С. 185-201.
47. Петрова Е. Е. Жанрообразующая лексика англоязычного черного романа : дисс. ... канд. филол. наук : спец. 10.02.04. Санкт-Петербург, 2002. 215 с.
48. Полякова А. А. Готический роман: Жанровый канон и типологические разновидности. *Судьба жанра в литературном процессе.* Иркутск, 2005. Вып. 2. С. 145-156.
49. Раті А. О. Художня специфіка та перекладознавчі особливості англomовної літератури жахів. *Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах : зб. наук. праць.* К. : Університет «Україна», 2014. Вип. 29. С. 129-138.
50. Раті А. О. Огида як конституентний компонент жанротвірного регістру літератури жахів у площині перекладу. *Фаховий та художній переклад:*

- теорія, методологія, практика : матеріали доповідей VIII Міжнародної науково-практичної конференції, 17–18 квітня 2015 / за заг. ред. А. Г. Гудманяна, С. І. Сидоренка. К. : Аграр Медіа Груп, 2015. С. 261-265.*
51. Розенцвейг В.Ю. Языковые контакты. Л., Наука, 1972. 80 с.
52. Романюга Н. В. Лінгвостилістичний та семіологічний виміри відтворення художнього світу автора (на матеріалі англомовних перекладів української малої прози кінця ХІХ – першої чверті ХХ століття) : дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.02.16. Київ, 2012. 250 с.
53. Романова Г.И. Практика анализа литературного произведения (русская классика): Учебное пособие. М.: Флинта, 2006. 256 с.
54. Райс К. Классификация текстов и методы перевода / Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. М., 2004. 296 с.
55. Рецкер Я. И. Теория перевода и переводческая практика. М.: Международные отношения, 1974. 214 с.
56. Рильський М. Мистецтво перекладу. К. : Радянський письменник, 1975. 344 с.
57. Реформатский А. А. О сопоставительном методе / Лингвистика и поэтика. М. : Наука, 1987. С. 40-52.
58. Рехтин Л. В. Речевой жанр инструкции: полевая организация: дисс. канд. филол. наук. Горно-Алтайск, 2005. 192 с.
59. Сдобников В. В. Теория перевода: учеб. для ин-тов и фак. иностр. яз. *Лингвистика и межкультурная коммуникация: золотая серия.* Москва : АСТ: Восток-Запад, 2007. С. 215.
60. Степанов Ю. С. Альтернативный мир. Дискурс. Факт и принцип причинности. *Язык и наука конца XX века: сб. ст.*; под ред. Ю. С. Степанова. Москва, 1995. С. 33-73.
61. Семенюк Е.В. Проблема стилизации и перевод (на материале английской и американской художественной прозы): Дис. раб. канд. филол. наук.- М.: МГУ им. М.В. Ломоносова, 2003. 200 с.

62. Скребнев Ю.М. Основы стилистики английского языка, учебник для вузов. Астрель АСТ. М., 2003. 202 с.
63. Сорочан А.Ю. Дискурсы ужасного: к постановке проблемы. Все страхи мира: Horror в литературе и искусстве: Сб. статей. СПб. Тверь: Изд-во Марины Батасовой, 2015. 384 с.
64. Склеравская Г. М. Метафора в системі мови. С.-П.: Вид.-во Наука, 1993. 150 с.
65. Телия В.Н. Первоочередные задачи и методологические проблемы исследования фразеологического состава языка в контексте культуры. *Фразеология в контексте культуры*. М.: Школа «Языки русской культуры», 1999. С. 13-24.
66. Топер П. Л. Перевод и литература: творческая личность переводчика / *Вопросы литературы*. Вып. №14. М., 1998. С. 84-88.
67. Глеупова А.М. Художественное своеобразие произведений С. Кинга. *Филология и лингвистика в современном обществе: материалы Междунар. науч. конф. (г. Москва, май 2012 г.)*. М.: Ваш полиграфический партнер, 2012. С. 45-47.
68. Тимошенко Т.М. Horror story вчера и сегодня. *Вченз зап. Харк. гуманит. ун-ту «Нар. укр. акад.»*. Х., 2008. Т. 14. С. 459-68.
69. Тимошенко Т.М. Фантастика и реальность в творчестве Стивена Кинга. *Учен. зап. Харьк. гуманитар. ин-та «Нар. укр. акад.»*. Х., 1995. Вып. 1. С. 268-274.
70. Толосюк В. Р. Відтворення лінгвостилістичних особливостей роману-жаху Стівена Кінга «ВОНО» в україномовному перекладі. *Збірник тез доповідей VIII Міжнародної науково-практичної конференції «Подолання мовних та комунікативних бар'єрів: освіта, наука, культура»*. Київ, 2020.
71. Федоров А. В. Основы общей теории перевода (лингвистические проблемы). М.: Филология Три, 2003. 414 с.
72. Формановская Н.И. Речевое взаимодействие: коммуникация и прагматика. М.: Издательство «Икар», 2007. 480 с.

73. Чудинов А. П. Метафорическая мозаика в современной политической коммуникации. Екатеринбург, 2003. 248 с.
74. Шаховский В. И. Эмоции в коммуникативной лингвистике / Горизонты современной лингвистики: Традиции и новаторство. М. : Языки славянских культур, 2009. С. 677.
75. Шеффер Ж.- М. Что такое литературный жанр? / Пер. с фр. и послесл. С.Н. Зенкина Ж.-М. Шеффер. М.: Эдиториал УРСС, 2010. 376 с.
76. Шишкова Т.Н. Стилистика испанского языка: [Учеб. пособие для ин- тов и фак. иностр. яз.]. Минск : Вышэйшая школа, 1989. 136 с.
77. Швейцер А. Д. Теория перевода. Статус, проблемы, аспекты. М.: Либроком, 2009. 215 с.
78. Шлейермахер Ф. О разных методах перевода. *Вестник МГУ. Сер. 9. Филология.* 2000. № 2. С. 127-145.
79. Щерба Л.В. Избранные работы по русскому языку. М., 1957. С. 129.
80. Austin J. How to do things with word. Oxford: Clarendon Press, 2002. 182 p.
81. Catford J.C. A linguistic theory of translation. London: Oxford University Press, 1984. 259 p.
82. Carroll N. The Philosophy of Horror: or, the Paradoxes of the Heart. N. Y. : Routledge, 1996. 272 p.
83. Clasen M. Evil Monsters in Horror Fiction: An Evolutionary Perspective on Form and Function / A History of Evil in Popular Culture: What Hannibal Lecter, Stephen King and Vampires Reveal About America. Vol. 2. California: AC – CLIO/Praeger, 2014. P. 39-47.
84. Galperin I.R. Stylistics. Higher school publishing house. Moscow, 1971. 174 p.
85. Guillen C. Literature as System. Essays towards the Theory of Literary History. Princeton : Univ. Press, 1971. 528 p.
86. Marino A. Toward a Definition of Literary Genres. *Theories of Literary Genres.* Vol. VIII. Pennsylvania : Pa and L, 1978. P. 41-56.
87. Reichert J. More than Kin and Less than Kind: the Limits of Genre Theory. University Park : Pennsylvania State University Press. 1978. 167 p.

88. Tudor A. Why Horror? The Peculiar Pleasures of a Popular Genre. Washington: Cultural Studies Volume 11, 1997. 136 p.

89. Tynn M. B. Preface to Horror Literature: A Core Collection and Reference Guide. N. Y. : L, 1981. 559 p.

Джерела ілюстративного матеріалу

90. Кінг С. Воно / пер. з англ.. О. Красюк, С. Крикун, А. Рогоза. – Х. : Клуб сімейного дозвілля, 2015. – 1344 с.

91. King S. IT: A Novel. – New York: Simon and Schuster, 2016. – 1156 p.

Довідкова література

92. Арутюнова, Н. Д. Языкознание. Большой энциклопедический словарь. Москва : 1998. 392 с.

93. Бодалев А. А. Психология общения. Энциклопедический словарь. Москва : 2011. 275 с.

94. Ефремова Т. Ф. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный. М.: Русский язык, 2000. 283 с.

95. Краткий словарь когнитивных терминов / под ред. Е. С. Кубрякова, В. З. Демьянков, Ю. Г. Панкрац, Л. Г. Лузина. М. : МГУ, 1996. 245 с.

96. Нелюбин Л.Л. Толковый Переводоведческий словарь. Третье издание, переработанное Москва Издательство «Флинта» Издательство «Наука» 2003.

97. Селіванова О. Сучасна лінгвістика : термінологічна енциклопедія. Полтава : Довкілля, 2006. 716 с.

98. Словарь иностранных слов / под ред. И. В. Лехина. М. : Наука, 1981. 376 с.

99. An Encyclopedia of Language / Ed. N. Collinge. London : Routledge, 1990. 1011 p.

100. Cambridge International Dictionary of English. Cambridge University Press, 1995. 1772 p.

101. Encyclopedia of Gothic Literature / Ed. M. E. Snodgrass. N. Y. : Infobase Publishing, 2009. 497 p.

102. Longman Dictionary of English Language and Culture: Gets to the Heart of the Language. 3rd ed. Harlow, Essex : Longman, 2005. 1620 p.

103. Roget's Thesaurus of English Words and Phrases / R. A. Dutch. N. Y. : Penguin Books, 1978. 712 p.
104. McArthur T. The Oxford Companion to the English Language. Oxford: Oxford University Press, 1992. 1184 p.
105. Shuttleworth M. Dictionary of Translation Studies. Manchester : St. Jerome Publishing, 1997 (reprinted 1999). 233 p.
106. The Oxford Dictionary of Current English / Ed. by Della Thompson. [2nd ed]. Oxford : University Press, 1993. 1794 p.
107. The Routledge Encyclopedia of Translation Studies / edited by M. Baker. London and New York : Routledge, 1998. 654 p.

Интернет-джерела

58. Гопман В.Л. О литературе ужасов [Электронный ресурс]. URL: <http://darkfiction.ru/page/statja-v-1-gopmana-o-literature-uzhasov>
109. Жеребило Т. В. Словарь лингвистических терминов. 5-е изд., испр-е и дополн. Назрань: Изд-во «Пилигрим», 2010. URL: http://slovari.bibliofond.ru/lingvistics_dictionary_dic/.
110. Миронов Р. Категория ужасного в произведениях Стивена Кинга / Р. Миронов [Электронный ресурс]. URL: <http://ivanovo.ac.ru/cyberpar/stephenking.htm>.
111. Пальцев Н. Страшные сказки Стивена Кинга. Фантазии и реальность. URL: <http://kingclub.narod.ru/wdove/WIN1251/terror.htm>
112. Разумовская О. В. Понятие о готическом и неоготическом стиле в контексте истории литературы // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение, журналистика. 2014. №4. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/ponyatie-o-goticheskom-i-neogoticheskom-stile-v-kontekste-istorii-literatury>

ДОДАТКИ

Лінгвостилістичні засоби у творах жанру жахів

фонетичний рівень	лексичний рівень	синтаксичний рівень
<ul style="list-style-type: none">• оноματοпея• алітерація• графон• асонанс	<ul style="list-style-type: none">• епітет• метафора• порівняння• оксиморон• гіпербола• алюзія• антитеза• літота• метонімія	<ul style="list-style-type: none">• риторичні питання• апосіопеза• повтор• еліпс• полісиндетон• асиндетон

Особливості індивідуального стилю Стівена Кінга



Методи дослідження перекладу лінгвостилістичних засобів в романі жанру жаху С. Кінга «ВОНО»

методи аналізу та синтезу

(для узагальнення теоретичного матеріалу та підведення підсумків результатів дослідження перекладу лінгвостилістичного аспекту твору жанру жахів)

Описовий метод

(для узагальнення понять жанр та лінгвостилістика, опису їх особливостей та функціонування в художньому тексті)

Метод мовностилістичного аналізу

(для визначення структури текстового матеріалу, його смислового навантаження, а також стилістичного аспекту досліджуваного тексту)

Кількісний метод

(для дослідження кількості використання лінгвостилістичних засобів в оригінальному тексті твору жанру-жаху, а також відсоткового показника використання перекладацьких трансформацій в процесі відтворення таких засобів)

Метод суцільної вибірки

(для пошуку лінгвостилістичних засобів на фонетичному, синтаксичному та лексичному рівнях в оригінальному творі жанру жаху задля подальшого дослідження)

**Лінгвостилістичні засоби зображення портретних характеристик в романі
жанру жаху С. Кінга «ВОНО»**

Засіб	Оригінал	Переклад
метафора	<i>Moss had grown over the warped xylophone of Victor's ribcage and over the eagle on the buckle of his garrisonbelt.</i>	На грудній клітці Віктора, мов на покрученому ксилофоні, розрісся мох, і його мацаки обплели орла на пряжці його військового ременя.
Уособлення Епітет Полісиндетон	<i>'They float,' the thing in the drain crooned in a clotted, chuckling voice. It held George's arm in its thick and wormy grip, it pulled George toward that terrible darkness where the water rushed and roared and bellowed...</i>	Вони злинають, – замуликало створіння здушеним, глузливим голосом. Воно тримало руку Джорджа тугою хваткою гнучкого, як черв, мацака, воно затягувало Джорджа в ту жахливу темряву, де нуртувала, і ревіла, і гарчала вода...
Графон	<i>...and now we know each other. I'm not a stranger to you, and you're not a stranger to me. Kee-rect?</i>	Ну от, тепер ми одне одного знаємо. Я для тебе більше не незнайомець, а ти не незнайомець для мене. Піравильно?

Лінгвостилістичні засоби зображення хронотопу в романі жанру жаху С. Кінга
«ВОНО»

Засіб	Оригінал	Переклад
Повтор епітетів	<p><i>The three vertical lenses on all sides of the traffic light were dark this afternoon in the fall of 1957, and the houses were all dark, too.</i></p>	<p>– Цього дня восени 1957 року всі вертикалі з трьох ламп по боках світлофора були темними; темними стояли й будинки.</p>
Епітет Метафора	<p><i>Over his head, a grim gust of October wind rattled the trees, now almost completely unburdened of their freight of colored leaves by the storm, which had been this year a reaper of the most ruthless sort.</i></p>	<p>Над його головою безжальний порив жовтневого вітру струснув дерева, тепер уже майже цілком позбавлені запасів кольорового листя, – дощовий буревій цього року виявився грізним женцем найнещаднішого гатунку</p>
Реалія	<p>“<i>Concorde. I can just make it if I drive to Heathrow instead of taking the train</i>” [10, p. 135].</p>	<p>«Конкордом». Я якраз встигаю, якщо скористаюся не потягом, а поїду в «Хітроу» машиною [198].</p> <p><i>Concorde (1976-2003) – турбореактивний надзвуковий авіалайнер</i></p>

**Кількісний показник відтворення лінгвостилістичних засобів роману С. Кінга
«ВОНО» українською мовою**

