

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ЛІНГВІСТИЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Факультет перекладознавства

Кафедра англійської і німецької філології та перекладу  
імені професора І.В. Корунця

Кваліфікаційна робота магістра з перекладознавства

СИМВОЛІКА СВОГО/ЧУЖОГО ПРОСТОРУ В ТЕКСТАХ ХУДОЖНЬОГО  
ДИСКУРУ ЯК ПРОБЛЕМА ПЕРЕКЛАДУ (НА МАТЕРІАЛІ  
УКРАЇНСЬКОМОВНИХ ПЕРЕКЛАДІВ ТВОРІВ СТІВЕНА КІНГА)

Студентки групи МПа 52-18  
денної форми навчання  
факультету перекладачів  
спеціальності 035 Філологія,  
спеціалізації 035.041 Германські мови і  
літератури (переклад включно),  
перша – англійська,  
освітньо-професійної програми  
Перекладознавство: професійно-орієнтований  
переклад (англійська мова і друга іноземна мова)  
Алексєєвої Валерії Олексіївни

Допущена до захисту  
« \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2019 року

Завідувач кафедри  
\_\_\_\_\_ проф. Ніконова В.Г.  
(підпис) (прізвище та ініціали)

Науковий керівник:  
доктор філологічних наук  
професор Демецька В.В.,

Національна шкала \_\_\_\_\_  
Кількість балів: \_\_\_\_\_  
Оцінка: ЄКТС \_\_\_\_\_

MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE OF UKRAINE

KYIV NATIONAL LINGUISTIC UNIVERSITY

School of Translation Studies

Korunets Department of English and German Philology and Translation

Master Qualifying Paper in Translation Studies

THE SYMBOLS OF SELF/OTHER SPACE GROUP AS A PROBLEM OF  
TRANSLATION (CASE STUDY OF STEPHEN KING'S PROSE IN UKRAINIAN  
TRANSLATIONS)

Group MPa 52-18  
Faculty of translation  
Full-time student  
Majoring 035 Philology,  
Specialization 035.041 Germanic Languages and  
Literature (including Translation), English as the  
first language, Educational Programme  
Translation Studies: Specialized Translation  
(English and Second Foreign Language)  
Valeriia O. Aleksieieva

Research supervisor:  
V.V. Demetska  
Doctor of Science (Translation Studies),  
Full Professor

Київський національний лінгвістичний університет  
Кафедра англійської і німецької філології та перекладу  
імені професора І.В. Корунця

**Затверджую:**

Завідувач кафедри англійської і німецької філології  
та перекладу імені професора І.В. Корунця  
\_\_\_\_\_ (підпис)  
д.ф.н., проф. Ніконова В.Г.  
“10” вересня 2019 р.

**ЗАВДАННЯ**  
**на кваліфікаційну роботу магістра з перекладознавства**

студента(ки) 2 курсу МПа 52-18 групи факультету перекладознавства КНЛУ  
Алексєєвої Валерії Олексіївни  
\_\_\_\_\_ (ПІБ студента)

спеціальності 035. Філологія, спеціалізації 035.041 Германські мови і літератури (переклад включно), перша – англійська, **освітньо-професійної програми Перекладознавство: професійно-орієнтований переклад (англійська мова і друга іноземна мова)**

**Тема роботи** Символіка свого/чужого простору в текстах художнього дискурсу як проблема перекладу (на матеріалі українськомовних перекладів творів С.Кінга)

**Науковий керівник** доктор філологічних наук, професор Демецька В.В.

**Дата видачі завдання** “12” вересня 2018 р.

**Графік виконання кваліфікаційної роботи магістра з перекладознавства**

№ п/п	Найменування частин і план кваліфікаційної роботи	Графік виконання	Підписи студента і керівника
1.	Аналіз наукових першоджерел і складання бібліографії	Жовтень 2018 р.	
2.	Написання теоретичної частини кваліфікаційної роботи (розділ 1)	Листопад 2018 р.	
3.	Добір мовного матеріалу тексту і складання Додатку (100 англійськомовних речень та їх переклад)	Грудень 2018 р.	
4.	Аналіз мовного матеріалу тексту, який досліджується, і написання аналітичної частини кваліфікаційної роботи (розділ 2)	Березень 2019 р.	
5.	Проведення перекладацького аналізу досліджуваного мовного явища і написання практичної частини кваліфікаційної роботи (розділ 3)	Травень 2019 р.	
6.	Написання вступу і висновків дослідження, подання завершеної кваліфікаційної роботи науковому керівнику для попереднього перегляду	Вересень 2019 р.	
7.	Попередній захист кваліфікаційної роботи і подання завершеної кваліфікаційної роботи на кафедру	17 жовтня 2019 р.	
8.	Оформлення документації (відгуки) і підготовка презентації до захисту кваліфікаційної роботи	Жовтень 2019 р.	
9.	Захист кваліфікаційної роботи магістра з перекладознавства	Грудень 2019 р.	

**Науковий керівник** \_\_\_\_\_ (підпис)

**Студент** \_\_\_\_\_ (підпис)

**ВІДГУК НАУКОВОГО КЕРІВНИКА  
НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ МАГІСТРА З ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВА**

студента(ки) 2 курсу групи МПа 52-18 факультету перекладознавства спеціальності 035. Філологія, спеціалізації 035.041 Германські мови і літератури (переклад включно), перша – англійська, освітньо-професійної програми Перекладознавство: професійно-орієнтований переклад (англійська мова і друга іноземна мова)

Алексєєвої Валерії Олексіївни  
(ПІБ студента)

за темою Символіка свого/чужого простору в текстах художнього дискурсу як проблема перекладу (на матеріалі українськомовних перекладів творів С.Кінга)

<b>Відповідність кваліфікаційної роботи нормативним вимогам (необхідне позначити √ або +)</b>		
1.	Наявність основних структурних компонентів	<input type="checkbox"/> усі компоненти присутні , <input type="checkbox"/> один компонент відсутній <input type="checkbox"/> декілька компонентів відсутні
2.	Відповідність оформлення, посилань і списку використаних джерел нормативним вимогам	<input type="checkbox"/> повна відповідність <input type="checkbox"/> незначні помилки в оформленні <input type="checkbox"/> оформлення неправильне
3.	Відповідність побудови вступу нормативним вимогам	<input type="checkbox"/> повна відповідність <input type="checkbox"/> відповідність неповна <input type="checkbox"/> не відповідає вимогам
4.	Відповідність огляду наукової літератури нормативним вимогам	<input type="checkbox"/> повна відповідність <input type="checkbox"/> відповідність неповна <input type="checkbox"/> не відповідає вимогам
5.	Відповідність аналітичної частини дослідження заявленій меті та завданням	<input type="checkbox"/> повна відповідність <input type="checkbox"/> відповідність неповна <input type="checkbox"/> не відповідає вимогам
6.	Відповідність практичної частини дослідження нормативним вимогам	<input type="checkbox"/> повна відповідність <input type="checkbox"/> відповідність неповна <input type="checkbox"/> не відповідає вимогам
7.	Відповідність висновків результатам теоретичної та практичної складових дослідження	<input type="checkbox"/> повна відповідність <input type="checkbox"/> відповідність неповна <input type="checkbox"/> не відповідає вимогам

Особиста думка керівника \_\_\_\_\_

Кваліфікаційна робота \_\_\_\_\_ може бути (не може бути)  
(ПІБ студента)

рекомендована до захисту

\_\_\_\_\_  
(підпис керівника)

(\_\_\_\_\_)  
(ПІБ керівника)

” \_\_\_ ” \_\_\_\_\_ 2019 року.

## РЕЦЕНЗІЯ НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ МАГІСТРА З ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВА

студента(ки) \_\_\_\_\_ 2 \_\_\_\_\_ курсу групи МПа 52-18 факультету перекладознавства спеціальності 035. Філологія, спеціалізації 035.041 Германські мови і літератури (переклад включно), перша – англійська, освітньо-професійної програми Перекладознавство: професійно-орієнтований переклад (англійська мова і друга іноземна мова)

\_\_\_\_\_ Алексеевої Валерії Олексіївни \_\_\_\_\_

(ПІБ студента)

за темою Символіка свого/чужого простору в текстах художнього дискурсу як проблема перекладу (на матеріалі українськомовних перекладів творів С.Кінга)

	Критерії	Оцінка в балах
1.	Наявність основних компонентів структури роботи — <i>загалом 10 балів</i> (усі компоненти присутні – <b>10</b> , один компонент відсутній – <b>5</b> , декілька компонентів відсутні – <b>0</b> )	
2.	Відповідність оформлення роботи, посилань і списку використаних джерел нормативним вимогам до кваліфікаційної роботи — <i>загалом 10 балів</i> (повна відповідність – <b>10</b> , поодинокі огріхи у форматуванні – <b>8</b> , незначні помилки в оформленні – <b>6</b> , значні помилки в оформленні – <b>4</b> , оформлення переважно не відповідає вимогам – <b>0</b> )	
3.	Відповідність побудови вступу нормативним вимогам — <i>загалом 10 балів</i> (повна відповідність – <b>10</b> , поодинокі огріхи стилістичного характеру – <b>8</b> , несуттєві помилки у формулюваннях – <b>6</b> , суттєві помилки у формулюваннях – <b>4</b> , не відповідає вимогам за структурою і змістом – <b>0</b> )	
4.	Відповідність огляду наукової літератури нормативним вимогам — <i>загалом 10 балів</i> (повна відповідність – <b>10</b> , несуттєві помилки у формулюваннях – <b>8</b> , недостатня кількість проаналізованих іноземних джерел (мін. 30%) – <b>6</b> , відсутній критичний аналіз наукових праць – <b>4</b> , не відповідає вимогам за структурою і змістом – <b>0</b> )	
5.	Відповідність аналітичної частини дослідження заявленій меті та завданням — <i>загалом 10 балів</i> (повна відповідність – <b>10</b> , несуттєві огріхи стилістичного характеру – <b>8</b> , несуттєві помилки при аналізі фактичного матеріалу – <b>6</b> , суттєві помилки при аналізі фактичного матеріалу – <b>4</b> , відсутність власного аналізу фактичного матеріалу (100 речень) – <b>0</b> )	
6.	Відповідність практичної частини дослідження нормативним вимогам — <i>загалом 10 балів</i> (повна відповідність – <b>10</b> , несуттєві огріхи стилістичного характеру – <b>8</b> , несуттєві помилки при перекладі фактичного матеріалу – <b>6</b> , суттєві помилки при перекладі й аналізі фактичного матеріалу – <b>4</b> , відсутність перекладацького аналізу фактичного матеріалу (100 речень) – <b>0</b> )	
7.	Відповідність висновків результатам теоретичної та практичної складових дослідження — <i>загалом 10 балів</i> (повна відповідність – <b>10</b> , несуттєві огріхи стилістичного характеру – <b>8</b> , неповне висвітлення результатів дослідження – <b>6</b> , часткове висвітлення результатів дослідження – <b>4</b> , не відповідає результатам дослідження – <b>0</b> )	

Усього набрано балів: \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ (ПІБ рецензента)

\_\_\_\_\_ (підпис рецензента)

” \_\_\_\_ ” \_\_\_\_\_ 2019 р

## ЗМІСТ

ВСТУП.....	1
РОЗДІЛ 1	
ХУДОЖНІЙ ДИСКУРС ЯК СЕРЕДОВИЩЕ РЕАЛІЗАЦІЇ СВОГО/ЧУЖОГО ПРОСТОРУ: ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТ.....	4
1.1 Символіка свого/чужого простору як об'єкт міждисциплінарного вивчення.....	4
1.2 Особливості відтворення символіки свого/чужого простору у художньому дискурсі.....	9
1.3 Особливості функціонування жанру жахів у художньому дискурсі.....	16
Висновки до розділу 1.....	23
РОЗДІЛ 2	
КОРЕЛЯЦІЯ ДОСЛІДЖЕНЬ СИМВОЛІКИ ПРОСТОРУ І ЖАНРУ ЖАХІВ: ЛІНГВІСТИЧНИЙ І ПЕРЕКЛАДОЗНАВЧИЙ ПІДХОДИ.....	25
2.1 Лінгвістичне обґрунтування символу та його релевантність лінгвістичним і перекладознавчим проблемам.....	25
2.2 Жанр жахів у міждисциплінарному вивченні .....	29
Висновки до розділу 2.....	34
РОЗДІЛ 3	
ОСОБЛИВОСТІ ВІДТВОРЕННЯ СИМВОЛІКИ СВОГО/ЧУЖОГО ПРОСТОРУ В ПЕРЕКЛАДІ РОМАНУ «КЛАДОВИЩЕ ДОМАШНІХ ТВАРИН» СТІВЕНА КІНГА.....	36
3.1 Символіка «свого/чужого» простору в характерологічному контексті....	36
3.2 Символи просторової межі в перекладі.....	45
3.3 Просторові символічні маркери в перекладі.....	57
Висновки до розділу 3.....	62
ВИСНОВКИ.....	64
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	66
СПИСОК ДОВІДКОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	71

ДОДАТКИ.....	72
SUMMARY.....	87

## ВСТУП

Кваліфікаційна робота магістра присвячена проблемі перекладу символіки свого/чужого простору в текстах художнього дискурсу на матеріалі українськомовних перекладів творів Стівена Кінга.

Мова символіки є найдавнішою з усіх мов. У ній людина фіксувала найвищі цінності своєї культури, створюючи свого роду «словник» національної культури. А отже, перетворюючи символи засобами іншої мови, перекладач тим самим переносить їх із однієї культури в іншу, що неминуче створює цілу низку труднощів на усіх етапах перекладацького процесу. Для літератури жахів коректне декодування й адекватне відтворення символіки свого/чужого постає важливим завданням для перекладача, оскільки символи постають засобом винесення на поверхню тексту інформації, що дозволяє заздалегідь розкрити таємниці, які лежать в основі сюжету. У різний час питаннями символіки із позицій літератури та лінгвістики займалися такі учені, як Н.Д. Артюнова, М.П. Кочеган, В.А. Маслова, Ч. Морріс, Н.Ф. Олефіренко, Ч. Пірс, І.В. Привалова, О.О. Селіванова, А. Б. Соломонік, О.В. Шелестов.

Відтворення символіки свого/чужого простору у художньому дискурсі активно вивчається з точки зору перекладознавства. Цього питання торкалися такі дослідники, як В.В. Демецька, В.М. Кикоть, Л. Нелюбіна, М.О. Новикова, Ю.П. Солодуб, І.О. Шама.

**Актуальність** зумовлена зростаючим інтересом перекладознавців до вивчення символів та їх функціонування у різномовних дискурсах, зокрема у художньому дискурсі, проблемою функціонування символу свого/чужого простору в літературі жахів та відтворення його у перекладі, оскільки ці питання належать до невирішених проблем сучасної лінгвістики та перекладознавства. Актуальність роботи визначається також дослідженням символу свого/чужого простору в літературі жахів в перекладознавстві, що дозволяє більш об'єктивно говорити про перекладацькі рішення у розв'язанні



основного завдання – адекватності при перекладі, а також об'єктивно здійснювати порівняльний аналіз тексту оригіналу з тестом перекладу з метою пізнання специфіки символізації простору та рівня відповідності її відтворення у перекладі.

**Мета** роботи – проаналізувати символіку свого/чужого простору в літературі жахів у художньому дискурсі та особливості її відтворення українською мовою.

Поставлена мета досягається шляхом виконання низки взаємопов'язаних **завдань**:

- 1) визначити теоретичні основи дослідження символіки в сучасному літературознавстві, лінгвістиці та перекладознавстві;
- 2) представити специфіку відтворення символіки простору при перекладі;
- 3) дослідити художній дискурс як середовище реалізації символіки простору;
- 4) висвітлити особливості функціонування жанру жахів;
- 5) виявити специфіку відтворення символіки свого/чужого простору у літературі жаху;

**Об'єкт** дослідження – символіка свого/чужого простору в текстах літератури жахів.

**Предмет** дослідження – особливості відтворення символіки простору в літературі жахів у перекладі.

Особливості символіки як явища мовознавства і перекладознавства визначають застосування низки **методів** теоретичного та практичного дослідження. Теоретичні методи передбачають аналіз літературних джерел та синтез одержаної інформації з метою визначення теоретичних засад вивчення символіки простору в літературі жахів та її відтворення при перекладі. Мовознавчий аспект дослідження передбачає застосування дискурсивного та інтерпретаційного аналізу текстів художнього дискурсу. Перекладацька частина дослідження здійснювалася із застосування методики

перекладознавчого аналізу. Узагальнення результатів передбачало застосування методів кількісних підрахунків.

**Матеріалом** дослідження слугує книга Стівена Кінга «Кладовище домашніх тварин» (*Pet Sematary*) мовою оригіналу та в українськомовному перекладі. Загальний обсяг вибірки символів свого/чужого простору в літературі жахів художнього дискурсу та проаналізованих перекладацьких трансформацій складає по 100 одиниць.

**Наукова новизна** одержаних результатів полягає в тому, що в роботі проаналізовано специфіку відтворення символіки в теорії-практиці перекладу різних дискурсів та особливості перекладу символіки у художньому дискурсі, адже відтворення символіки свого/чужого простору у літературі жахів раніше не досліджувалося та потребувало детально розгляду через особливості жанру жахів.

**Практичне значення** дослідження визначається тим, що теоретичні висновки про символіку свого/чужого простору як об'єкт міждисциплінарного вивчення, особливості функціонування жанру жахів у художньому дискурсі та засоби відтворення символіки простору при перекладі можуть бути використані студентами при написанні курсових та кваліфікаційних робіт із зіставного мовознавства та перекладознавства, а також фахівцями при складанні мотиваційних текстів.

**Структура та обсяг роботи.** Кваліфікаційна робота магістра складається зі вступу, трьох розділів із висновками до кожного з них, висновків до всієї роботи, списку використаних джерел, додатку і резюме.

У першому розділі визначено теоретичні аспекти вивчення символіки свого/чужого простору у художньому дискурсі та особливості відтворення її у художній літературі. Другий розділ роботи передбачає кореляцію досліджень символіки простору і жанру жахів у лінгвістичному та перекладацькому підходах. У третьому розділі встановлено особливості відтворення символіки свого/чужого простору літератури жахів у романі Стівена Кінга «Кладовище домашніх тварин».

# РОЗДІЛ 1

## ХУДОЖНІЙ ДИСКУРС ЯК СЕРЕДОВИЩЕ РЕАЛІЗАЦІЇ СИМВОЛІКИ СВОГО/ЧУЖОГО ПРОСТОРУ: ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТ

### 1.1 Символіка свого/чужого простору як об'єкт міждисциплінарного вивчення

Символ займає особливе місце у багатьох сферах таких, як лінгвістика, літературознавство, перекладознавство, історія, політика, математика, фізика тощо. Існує багато визначень цього поняття, адже символ є багатозначним явищем.

Слово «символ» визначається як «знак або ознаку, що використовується як умовне позначення об'єкту, функції або процесу» [77], «щось, що означає або має на увазі, щось інше на підставі спорідненості, асоціації, домовленості або випадкової спорідненості» [78].

Одне з уявлень про символ у науці ґрунтується на семіотичній концепції. Актуальним питанням у дослідженні символу є його співвідношення з поняттям семіотики – знаком. Основні принципи семіотики сформував американський філософ Ч. Пірс і Ч. Морріс та швейцарський лінгвіст Ф. де Соссюра. У семіотиці всі знаки поділяються на мовні та позамовні, до позамовних Ч. Пірс відносить: ікони, що репрезентують речі, наприклад, картина, фотографія; індекси, які фізично пов'язані з позначуваними предметами, наприклад, зображення літака, як знака аеропорту; символи, які є загальними знаками, що асоціюються на основі звички і не пов'язані фізично з об'єктами, для символу характерна відсутність зв'язку між позначенням і позначеним. Вчений вважає, що символ – це конвенціональний знак; знак, який залежить від звички. Крім того, він позначає вид речей і його значення постійно зростає [53, 67, 68].

За словами Ф. де Соссюра, символ має певний природний зв'язок, наприклад, терези символізують справедливість, тому що вони містять ідею

рівноваги, у той час як віз не може бути таким символом. Таким чином, символ містить зв'язок між позначеним і позначенням [28].

За словами Н.Д. Арутюнової символи потребують інтерпретації, вони знаходяться над людиною, тобто визначають програму дій та створюють модель поведінки. Символ рідко входить до семіотичної системи, тому він не комунікативний та не має адресату [3].

Лінгвіст В.А. Маслова вважає, що символ має знакову природу зі специфічними особливостями. Однією з таких особливостей є умотивованість, яка встановлюється між конкретними та абстрактними елементами символічного змісту [25: 99].

Н.Ф. Олефіренко стверджує, що символ дозволяє людині проникнути до непередметного світу смислових відношень. Завдяки символам читач може пізнати глибинні смисли, які об'єднують всіх людей у єдину етнокультурну спілку [28].

За словами А.Б. Соломонік, символ поширюється лише серед тієї соціальної групи, для якої він важливий. За межами даної групи символи не повинні діяти [49]. Микитенко

М. П. Кочерган стверджує, що символ – це «максимально узагальнене значення на основі образної конденсації смислу. Символ – явище специфічно національне. Семантика символу виявляється лише в контексті світоглядної традиції певного народу, через що носій іншої культури не може декодувати символ. Процес створення символу тісно пов'язаний із співвідношенням у мовній одиниці денотативної та фонової інформації, причому фонова інформація переважає» [23:16].

І. В. Привалова у дослідженні мовних маркерів національно-культурної свідомості розглядає символ через призму національно-культурної специфіки мови, вважаючи символ лінгвокультурним маркером національно-культурної свідомості [37].

О. В. Шелестюк визначає символ як “багатосмисловий конвенційний умотивований знак, що репрезентує, окрім власного денотата, пов'язаний з

денотатом, але якісно інший, більшою частиною, віднесений або абстрактний референт, причому пряме та переносне значення об'єднуються під спільним позначенням» [57], як «комплексний знак, у плані змісту якого існує як мінімум два рівноправних ядра – пряме конкретно-денотативне значення і переносне значення, найчастіше, абстрактне значення. Пряме значення розкриває образний бік символу і характеризується обов'язковим узагальненням конкретного поняття, яке воно позначає. Другий ярус змісту символу – якісно інше в порівнянні з денотативним переносне значення – може мати первісно-архетипічний, культурно-стереотипний або суб'єктивно-авторський характер, що дозволяє говорити про архетипні, культурно-стереотипні та суб'єктивно-авторські символи» [57].

Крім того, знаходимо різні визначення символу у лінгвістичних словниках. У словнику лінгвістичних термінів О.С. Ахманової, символ визначається «знаком, чий зв'язок з даним референтом є мотивованим» [71: 404]. У лінгвістичній енциклопедії О.О. Селіванової зазначено, що «символ характеризується інтенційністю, образністю, умотивованістю, дейктичністю, імперативністю, психологічністю» [73]. Саме тому, «смысл символу не можна розшифрувати простим зусиллям розуму, він існує в колективній свідомості певної культурної групи в готовому вигляді» [73]. Микитенко

Словник-довідник В.В. Жайворонка вважає, що «на створення символів впливає оточення та щоб знати і розуміти історію та культурне життя того чи іншого народу, треба знати та розуміти його символи» [72: 537].

Символ зустрічається і у поезії, де визначається як уявлення викликане певним колом асоціацій у визначеній поетичній системі. Художній та поетичний символ пов'язаний з образністю в мові та художнім освоєнням світу. Його порівнюють з образом, але категорія образу не розкриває специфіки символу, тому що образ не може бути позначуваним, у той час як символ може бути як названим, так і зображеним [28].

У філософії символ трактується як передача духовного змісту культури через певні матеріальні предмети або соціально створені образи та дії, що виступають як знак цього змісту [13].

Сучасні лінгвістиці дослідження символів ґрунтується на тому, що символ – це багатосмисловий знак, що репрезентує, окрім власного значення, пов'язані з цим значенням, але у якому пряме та переносне значення об'єднуються під спільним позначенням. До найважливіших ознак символу відносять: його умотивованість, образність, комплексність його змісту, багатозначність, рівноправність його значень, розпливчатість меж значень символу, його універсальність в окремо взятій культурі, перетинання символів у різних культурах, убудованість символу в структуру міфології, літератури, мистецтва та інших семіотичних систем, динамічність та здатність актуалізуватися у певній комунікативній ситуації [53].

Крім того, визначення символу варіює від вузького поняття, що символ – це знак, який стоїть замість іншого знаку; до широкого – символ може приховувати в собі непізнане, і таке, що не піддається пізнанню [53].

У літературознавстві художній символ визначають як «образ, що виражає значення будь-якого явища у предметній формі; це будь-який художній персонаж, що набуває символізму» [55]. У художньому тексті символ ґрунтується на образній природі художнього слова з співвіднесеністю множинних смислів, тобто один з них даний, а інший залежить від тексту твору [10].

Символ виражає відмінності між різними сторонами дійсності, наприклад, світом природи та життя людини, земним і небесним, зовнішнім і внутрішнім. Як зазначалося раніше, символ багатозначний, адже у читача можуть виникнути різноманітні асоціації. Символічний образ виникає у художніх творах за допомогою використання автором образних засобів: метафор, образних паралелізмів, порівнянь тощо; або самотійно. На відміну від алегорії, що має пряме знамення, символ визначається емоційною асоціацією з певними явищами.

Правильна інтерпретація символу сприяє вірному розумінню художніх творів. Нерозуміння символічності твору призводить до порушення розуміння тексту, що змінює авторський задум. Символи допомагають читачу вибудувати асоціативний ряд та пов'язати різні події у твору [43].

У перекладознавстві символ ще не отримав досить точного визначення, у «Тлумачному перекладознавчому словнику» Л. Нелюбін визначає символ як «знак, зручний для утилітарного використання умовного позначення» [34]. Але з точки зору науки про переклад символ значно складніший, у його визначенні необхідно враховувати його функціонування у вихідному тексті та особливості відтворення засобами цільової мови у тексті перекладу.

Такі науковці, як М.О. Новикова, Ю.П. Солодуб, І.О. Шама співвідносять символ з поняттям «адекватність» при аналізі функціонування символів у художньому тексті та особливостей відтворення символічних значень. В.М. Кикоть вбачає «необхідність повноцінного відтворення образних компонентів вихідного тексту, зокрема символу, який виступає одним із сигналів-маркерів художнього підтексту, що формується внаслідок інтеграції конотацій лексичної одиниці в дистантно та контекстно розміщених надфразових єдностях, убачається важливою умовою досягнення адекватності при перекладі» [18]. На думку В.М. Кикотя та І.Н. Шама, символи маркують підтекст художнього твору; підтекст означає прихований сенс, внутрішній зміст мовлення, що витікає з ситуації, деталей, реплік героїв тощо. М.А.Новикова та І.Н.Шама наголошують на імпліцитності символу через його емоційність та експресивність. Часто достатньо тільки згадати про символ у художньому тексті, щоб носій певної культури зрозумів його значення. Таким чином, символ є економним засобом вираження авторського задуму та формує підтекст твору [32, 56].

Саме через імпліцитність символу виникають проблеми у перекладі, що призводять до спотворення або невідтворення символіки. У цьому випадку М.А.Новикова та І.Н.Шама пропонують аналіз символіки у художньому тексті до початку перекладу: виокремлення, класифікація, інтерпретація

символів. Перекладач повинен відтворити значення символу з урахуванням мікро- та макроконтекстів [32, 56].

Таким чином, символ у перекладознавстві можна визначити як «елемент художнього тексту, який бере участь у формуванні його підтексту, виступає єдиним та дієвим засобом вираження авторської інтенції або лейтмотиву тексту та потребує адекватного відтворення свого конотативного та асоціативного плану засобами цільової мови» [34].

При перекладі важливо передати символічність тексту, не додаючи особистих інтерпретацій перекладача і дати можливість читачу декодувати символічну інформацію. Процес інтерпретації художнього символу залежить і від самого читача, його рівня культурного розвитку, інтелектуальних здібностей, інтуїції. Асоціації, що виникають у його свідомості, формують індивідуальне символічне наповнення слова і реалізують багатозначність художнього символу, взятого в аспекті сприйняття [40].

Для нашого дослідження є актуальним визначення символу у перекладознавстві, адже символ є елементом художнього тексту, який бере участь у формуванні його підтексту, виступає єдиним та дієвим засобом вираження авторської інтенції або лейтмотиву тексту та потребує адекватного відтворення свого конотативного та асоціативного плану засобами цільової мови; визначення його значення, функціонування та особливостей, адже воно якнайбільше відповідає завданням нашого дослідження.

## **1.2 Особливості відтворення символіки свого/чужого простору у художній літературі**

Художній переклад займає особливе місце у теорії і практиці перекладу, адже у художніх творах описується не тільки певні події, а розкриваються естетичні та філософські погляди автора [7].



У сучасному мовознавстві художній переклад визначають як «вид словесної творчості, внаслідок якої, текст написаний однією мовою, відтворюється засобами іншої лінгвістичної системи» [60]. Художній переклад є «взаємодією двох культур, до яких належить текст оригіналу і текст перекладу» [60].

У художньому перекладі вирізняють підвиди перекладу в залежності від приналежності оригіналу до визначеного жанру художньої літератури. Їх можна поділити на: переклад поезії, п'єс, сатиричних творів, художньої прози тощо. Але, виділення цих підвидів є умовним і залежить від того, наскільки історичний вплив робить специфіка даного жанру на хід і результат перекладацького процесу [7].

Існує декілька проблем перекладу художніх творів: співвідношення контексту автора і контексту перекладача та проблема точності та вірності. Щодо передшої проблеми, письменник опирається на своє сприйняття світу та відтворює образи у словесній формі; у той час як перекладач працює вже з раніше написаним текстом, спочатку відтворивши його в своїй уяві, а потім у словесній формі. Таким чином, переклад обумовлений не тільки об'єктивними (літературними канонами), але й суб'єктивними (поетикою перекладача) факторами. Також, точність перекладу змінює мовна система приймаючої літератури, через те, що не може досконало передати текст вихідної мови. Перекладач під час перекодування оригіналу обов'язково випустить щось зі змісту [7].

Наступна проблема точності та вірності співвідноситься з попередньою проблемою. Точний переклад включає збереження порядку слів, граматичних та мовних конструкцій; вільний переклад – збереження змісту оригіналу. Але художній переклад не може бути дослівним, оскільки літературна система, що приймає, не може досконало відтворити зміст оригіналу [60]. Наприклад, у прозових творах перед перекладачем постає проблема неспівпадіння у смислового навантаженні та стилістичній виразності слів та словосполучень різних мов [7].

У художньому перекладі відіграє важливу роль естетична функція. Кожна одиниця твору створює певний одразу в уяві носія цієї мови, але під час перекладу твору через мовні розбіжності ці асоціативні зв'язки можуть зруйнуватися. Тому перекладачу необхідно наповнити твір новими асоціативними зв'язками, що викличуть у реципієнта нові образи, властиві носіям певної культури [60].

Крім естетичної функції, переклад виконує дві інші важливі функції: інформативну і творчу. Раніше теорія художнього перекладу не виходила за межі національно-літературного процесу, тому основною функцією була інформативна. Головними умовами перекладу були його тотожність з оригіналом («правильно і некрасиво») та найадекватніша передача інонаціональних цінностей («вільно і красиво») [60]. Згодом інформаційна функція відходить на другий план, а перше місце займає творча функція. Тобто оригінал та його переклад сприймають як два різні твори. Шемуда

Художній переклад є частиною між літературної комунікації та когнітивним посередником між двома мовами, що визначає напрями міжкультурного спілкування. [60]

Оскільки наше дослідження стосується перекладу символіки простору у художньому тексті, а символ є одним з найпотужніших художніх засобів передачі індивідуально-авторського сприйняття світу, варто розглянути особливості перекладу символіки.

У символах зафіксоване уявлення людини про світ, але їх значення приховане для читача або перекладача, тому відтворення символіки може призвести до спотворення або невідтворення оригіналу у тексті перекладу. Саме тому для перекладача є важливим правильно декодувати символ.

Оскільки символ характеризується поліетнічною національно-культурною обумовленістю, його значення завжди відображається національно-культурною системою. Перекладач може використати аналогічний символ приймаючої культури, але при цьому він/вона має враховувати диференційні ознаки цього символу у двох культурах [35: 15].

Труднощі у перекладі символіки полягають у виокремленні, класифікації та інтерпретації символіки у конкретному художньому тексті. Відтворюючи символи іншомовними засобами, перекладачеві варто дослідити, чи збігаються символи в оригіналі з символами у тексті перекладу. [35]

В своїй книзі М. О. Новикова зазначає, що при перекладі художніх творів перекладач має знати тільки таке визначення символу, яке дозволить йому [32: 21]:

- виокремити символ в художньому тексті;
- чітко знати різницю між символом та суміжним явищем (наприклад, метафорою або алегорією);
- визначити ступінь багатозначності того чи іншого символу;
- з'ясувати місце символу в структурі тексту оригіналу, щоб відтворити його в тексті перекладу.

Саме ці визначення символу і створюють основні проблеми при його перекладі з якими зіштовхується перекладач. Для того щоб виокремити символ та не переплутати його з іншими словами, перекладачу необхідно розумітися на історії, релігії, культурі вихідної мови.

Іншого роду труднощі пов'язані з тим, що через невизначеність у тлумаченні терміна "символ" у сучасній лінгвістичній науковій літературі, часто складно відмежувати символ від суміжних понять (троп, метафора, алегорія тощо). Наприклад, від троп символ відрізняється асоціативністю та алегоричністю, які здатен зрозуміти лише культурно обізнаний реципієнт; від алегорії – поєднанням конкретного та абстрактного, багатозначністю та стійкістю; від метафори – стабільністю значення та тривалістю свого існування; від знака та образу – більш жорсткою національно-культурною детермінованістю, тобто надіндивідуальною значущістю [34: 12-14].

В своїй науковій праці "Функціонування символу в художньому тексті: зіставний та перекладацький аспекти" Шама І. М. надає основні ознаки символу, що допоможуть перекладачу виокремити його серед інших слів та

інтерпретувати рідною мовою. На її думку, будь-який символ має відповідати певним критеріям [56: 15]:

- мати асоціативність та культурну детермінованість;
- бути багатозначним (накопичувати нові значення, при цьому не втрачаючи існуючих) і контекстуально обумовленим;
- мати емоційну забарвленість;
- бути антропоцентричним (етноцентричним).

При визначенні та перекладі багатозначного символу завданням перекладача є не тільки знати власну культуру та історію, але й закордонної культури, що впливає на оцінні якості, що має символ. Символи мають позитивну, негативну та амбівалентну семантику.

Варто зазначити, якщо неможливо підібрати символ-відповідник у мові перекладу, не варто вдаватися до описового способу перекладу і перевантажувати текст, тоді вже краще пояснити його значення в примітках до перекладу твору.

Крім того, слід проаналізувати переклад просторової символіки, яка підрозділяється на [52: 12]:

- символіку горизонталі;
- символіку вертикалі;
- правосторонню символіку;
- лівосторонню символіку;
- символіку кордону.

Визначити оцінну семантику ми можемо лише в випадку з правою (позитивна) та лівою (негативна) символікою. Таке чітке розмежування пояснюється тим, що в християнстві ангел завжди сидить праворуч, а диявол – ліворуч.

Те ж саме стосується і сторін світу таких, як захід (негативна семантика) і схід (позитивна). На сході сходить сонце, яке саме по собі символізує радість і появу чогось світлого і нового, а на заході сонце ніби

покидає землю, там більше та довше панує нічне світило. Володіючи такою інформацією, і читач, і перекладач можуть чітко впізнати роль і характеристику героя твору, що з'явився з тої чи іншої сторони [35].

Важливим буде й розміщення героя позаду чи попереду, адже воно теж несе певне символічне значення. Місце знаходження позаду демонструє та символізує героя як негативний персонаж, адже таким чином він не дивиться людині в очі, нашіптує і ніби стримує та зупиняє розвиток того, за ким стоїть. Що ж стосується персонажу, що знаходиться попереду, то він найчастіше символізує провідника, який допомагатиме подолати всі перепони.

Символіка вертикалі і горизонталі не така однозначна. Їй властиві свої як позитивні, так і негативні характеристики. Якщо порівнювати горизонталь та вертикаль між собою, то більш позитивною з точки зору оцінної семантики виглядає символіка вертикалі, але це не так. Адже все, що пов'язане з небом здається нам величним, недосяжним, незрозумілим та божественним, а все інше видається приземистим і знайомим .

Символіці, як горизонталі, так і вертикалі, властиві свої позитивні та негативні характеристики. Символіка горизонталі теж має позитивну і негативну оцінну семантику [35].

Новикова М.О. у своїй монографії пропонує розглядати символіку «свого/чужого» простору як норму/відхилення від норми. Під нормою розуміємо все «своє»; антинорма – все, що знаходиться за межами «свого», тобто «чуже». Відбуваються такі протиставлення: «свій» світ – світ людей, живих, окультурених, світ свого роду, віросповідання, світ реальності; «чужий» світ – нелюдей, наприклад, природні стихії, чудовиська, звірі, духи, боги, нечисть, роботи, інопланетяни, світ неживих, світ диких людей, світ людей з іншою вірою, світ потойбічного, тобто, снів, примар, видінь, спогадів, передчуттів, кошмарів, безумств тощо [32, 56].

Людина також є уособленням «свого/чужого» [32, 56]:

- внутрішній (все, що всередині людини) – зовнішній простір (все, що поза людиною);

- надлишок – недолік (лисина, волосатість, сліпота – чудовий зір, глухота – особливий слух, німота – красномовство, безголовість – двуногість тощо);
- «нелюдянність», яка виявляється у зовнішності та поведінці, наприклад, «тваринні» прикмети (змійні, пташині тощо). Сюди також відносимо окаменіння, застигання в металі тощо;
- розставання у світлі, вогні, тумані, обезтілювання;
- «неприродне» поєднання елементів (напівлюдина – напівтварина). Сюди відносимо грифонів, дів - птахів, чудовиськ тощо.

У символіці «свого/чужого» простору виділяють таке поняття, як «межа», яке розуміється як найбільш віддалене місце від центру «свого» світу; це територія, за якою поширюється «чужий» світ. У межах своєї межі людина відчуває себе захищеною, після переходу на інший бік з'являється почуття самотності [32].

Якщо говорити про людину, то її «межею» буде поверхня тіла і одяг; поранення та втручання її в її внутрішній світ змінює та пошкоджує цю межу.

Наступною межею можна вважати людський будинок, двір, селище, місто тощо. Місця в які може проникнути щось «чуже» вікна, двері, поріг, ворота охороняються ритуалами і різними засобами. Варто зазначити, що люди, які контактують з іншим світом частіше за все живуть на околиці села або міста, на березі ріки, моря, при дорозі, біля лісу.

Іншою межею вважають кладовища.

Також виділяють межу рідного краю, своєї землі, Батьківщини. Така межа є родовою та природною, а не державною, затвердженою силою.

Таким чином, бачимо, що межа є непорушною і захищає, але у той самий час вона допускає контакт з іншим світом – «чужим» [32].

Якщо поділити простір на вертикальну та горизонтальну площину, то перша виступає як «чужий», а друга – «свій» простір. Вертикальна площина

поділяється на низ, щось глибинне, таємне; та верх, який символізує майбутнє, піднесення, добро, божественність [32, 56].

Таким чином, символіка «свого» простору асоціюється з правильним або нейтральним; символіка «чужого» простору – як з негативним або нейтральним, так і з позитивним [60].

Місце символу необхідно з'ясувати у структурі тексту оригіналу, щоб правильно відтворити його в тексті перекладу, адже часто символ грає провідну роль в композиції твору [35].

Можна дійти висновку про те, що художній переклад є достатньо складним процесом, адже перекладачу потрібно правильно відтворити ідею при цьому дотримуючись образності оригіналу. Щодо перекладу символіки простору перекладачу спочатку необхідно декодувати символ, з'ясувати його місце в структурі оригіналу, а потім знайти відповідник у мові перекладу. Крім того, важливо правильно визначати оцінну семантику символіки «свого/чужого» простору, що також впливає на якість перекладу.

### **1.3 Особливості функціонування жанру жахів у художньому дискурсі**

Перш ніж визначити поняття «художній дискурс», необхідно з'ясувати, що таке «дискурс». У «Лінгвістичному енциклопедичному словнику» дискурс визначається як «текст у сукупності з екстралінгвальними – прагматичними, соціокультурними, психологічними та іншими факторами; текст узятий у дієвому аспекті; мовлення, яке розглядається як цілеспрямована соціальна дія» [2].

Художній дискурс – це розмовно-комунікативна взаємодія автора та реципієнта, що відбувається у певному культурно-соціальному та історичному контексті. Такий дискурс формується на переконаннях, ідеях, сприйняттях автора та реципієнта [54].

У свою чергу художній дискурс розділяється на два типи: прозовий та поетичний. У прозовому художньому дискурсі, про який буде йти мова далі, мовлення персонажів є комунікативно-вторинною діяльністю. У прозовому художньому дискурсі існує два плани комунікацій [20: 103]:

- зовнішній: автор – читач;
- внутрішній: персонаж – персонаж.

Таким чином, дискурс можна розділити на дискурс автора та дискурс персонажа. Можна стверджувати, що художній дискурс має складну багатопланову структуру.

Когнітивні та комунікативні аспекти визначають вербальний аспект художнього-прозового дискурсу, тому вони будуть розглянуті далі.

У когнітивному аспекті головне місце займає автор, його/її сприйняття світу з урахуванням культурних, соціальних, ситуативних і особистісних чинників. Ці чинники впливають на картину світу письменника та вербального вираження його/її думок, що зумовлює поєднання колективного та індивідуального [54].

Така «картина світу» має відповідні ознаки [27]:

- суб'єктивність, що виражається у ставленні автора до світу;
- постановка філософського питання;
- створена картина світу відтворюється у процесі сприйняття її реципієнтом;
- образність, що викликає певні асоціації;
- естетичне та етичне визначення дійсності;
- сприйняття повної картини світу через часткове, одиничне;
- вплив соціальних та національно-культурних чинників;
- змінюється у конкретних історичних умовах;
- багатоплановість, поєднання понять та емоційних складових;
- ідеальність та ілюзованість;
- передача цілісного через певні фрагментні аспекти.



Крім того художню картину світу класифікують за такими параметрами [54]:

- лінгвокультурна (англомовна, україномовна тощо);
- часова (художня картина світу 20, 21 століттях тощо);
- художньо світоглядна (категоріальне розділення: романтичне, трагічне, комічне тощо);

Комунікативний аспект розглядається як комунікативний намір автора та реципієнта, в якому посередником виступає художній текст. Автор здійснює вплив на реципієнта за допомогою художнього твору. З огляду комунікативного аспекту, дискурсивна стратегія реалізує намір автора і ґрунтується на спільних знаннях автора та реципієнта про способи поведінки у суспільстві, завдяки чому автор досягає своєї мети – передає повідомлення [54]. Наративна стратегія «формує текст та несе в собі відображення дійсності на високому рівні абстракції» [42: 37-38], тобто інформація передається в переконливому вигляді. Наративну стратегію розділяють на об'єктивно-аналітичну, у якій реальні факти передаються так, що думка автора не враховується; суб'єктивно-аналітичну, у якій автор суб'єктивно коментує реальні факти, події тощо [42]. Репрезентативна стратегія відтворює комунікацію між персонажами художнього дискурсу, тобто представляє їхні дискурсивні стратегії подібні до тих, які є в реальному житті [Ibid].

Крім того, необхідно згадати про антропоцентричний аспект художнього дискурсу, основою якого є теорія мовної особистості. У процесі вивчення художнього тексту використовуються психолінгвістичні методи, які допомагають зрозуміти сприйняття тексту автором та реципієнтом [21]. В. Кухаренко наголошує на тому, що художній текст є концептуальним, тому автор шукає засоби для вираження концепту, аби передати своє повідомлення реципієнту в рамках антропоцентричного аспекту [24].

Розглянемо як художній дискурс трактують сучасні лінгвісти, такі як Джон Р. Серль, Т.А. ван Дейк, Умберто Еко, Н.В. Кондратенко, І. Бехта та Л. Вороновська.

Джон Р. Серль у праці «Логічний статус художнього дискурсу» розмежовує такі два поняття, як «художня вигадка» та «література» і стверджує, що літературні твори ґрунтуються на художній вигадці, але художня вигадка зустрічається не у всіх літературних творах [64].

Таким чином, автор у своїй статті порівнює два літературні твори – художній та нехудожній – та робить висновок, що нехудожній текст є ілокутивним актом (комунікативною метою), який підпорядковується певним правилам, наприклад, позиція, яка виражається має бути істинною; той хто виражає цю позицію має підтвердити її правдивість. У той час, як автор художнього твору робить вигляд, що відтворює ілокутивний акт, який насправді не існує. У цьому випадку автор використовує вигадані місця, події, героїв, тощо, тобто він/вона не може підтвердити правдивість своєї позиції, але завдяки своїй вигадці передає ідею свого твору [64].

Т.А. ван Дейк вважає, що розглядати художній дискурс тільки з лінгвістичної точки зору неправильно. Сучасні художні твори майже не відрізняються один від одного за мовними, граматичними, семантичними ознаками. Головною ознакою, на думку Т.А. ван Дейка, є прагматична функція тексту [63].

Художній дискурс є комунікативний актом, але найголовнішою його метою є не постановка питання, твердження, загроза, обіцянка. Автор описує цю мету наступним чином: письменник через свій твір намагається вплинути на «духовний світ» реципієнта, внести певні зміни до сприйняття його/її цінностей, знань, поглядів на життя, бажань тощо [63].

Варто зазначити, що художній дискурс може включати в себе інші види дискурсу, наприклад, політичний, медійний тощо. Автори останніх відповідають за істинність та можуть підтвердити сказане. У той час як автор художнього дискурсу не несе відповідальності за сказане, все сказане ним/нею є хибним, адже виконує відповідні цілі художнього дискурсу.

Умберто Еко розглядає проблему взаємозв'язку авторського тексту та реципієнта у художньому творі, що виникає в результаті інтерпретації. З

появою нових технологій змінилась не тільки інформація, але й спосіб отримання інформаційного коду. На думку Умберто Еко, змінилися й «твори мистецтва» (тобто художні твори), які вміщують інформацію про певне культурне середовище. Вони стали відкритими, вільними від різних інтерпретацій. Інтерпретуючи вільні відкриті повідомлення, автор не може передбачити сенс такого повідомлення, а реципієнт наповнює його власним сенсом зумовленого культурними чинниками. Результат інтерпретації залежить від володіння мовою і запасу знань [52].

Таким чином, створюється нова лінгвістична система мистецького твору, що порушує жорстку структуру, яка існувала спочатку, і строює нову картину світу.

Кондратенко Н.В. у дослідженні художнього дискурсу окрім лінгвоцентричного, текстоцентричного, антропоцентричного та когнітивного аспектів подає комунікативний (дискурсивний). Адже він є важливим для дослідження природи художнього тексту. На її думку «художній текст» – це «взаємодія автора та реципієнта, що залучені в комунікативну ситуацію» [22]. У своєму дослідженні вона керується неklasичною парадигмою художнього модерністського та постмодерністського дискурсу. Кондратенко Н.В. розмежовує модернізм та постмодернізм з точки зору буттєвого, мовного, естетичного сприйняття тексту.

Особливість художнього дискурсу неklasичної парадигми визначається принципом лінгвістичної гри та діалогічним принципом. Під лінгвістичною грою ми розуміємо «відхилення від прийнятих норм для створення естетичного ефекту» [22], тобто відхиленні часово-просторові параметри, вільність, умовність, нормативність та анормативність тексту [22].

І. Бехта стверджує, що художньому дискурсу властиві мовний вияв, який пов'язаний з мовою та відображується в мовних засобах; та мовнокогнітивний вияв, який зумовлює вибір мовних засобів, впливає на створення і сприйняття художніх текстів, виявляється у контексті. Тому,

художній дискурс є сукупністю художніх текстів створених при комунікації [9].

За словами І. Бехти, проблема варіативності та класифікації дискурсу важлива у його теоретичному аналізі та осмисленні. Класифікація дискурсу художнього комунікативного простору можлива з урахуванням певних чинників: сфери функціонування (художній), характеру комунікації (дискурсивні зони автора, персонажа), форм і способи художньої репрезентації (наративний, описовий, аргументативний, прямий, непрямий, невласне-прямий).

Л. Ворановська дотримується думки, що головною особливістю художнього дискурсу є його прагматичність, оскільки основним призначенням художнього дискурсу є емоційний та естетичний вплив на реципієнта [9]. За її словами, за класифікацією В. Карасика, художній дискурс є персональним типом дискурсу, тобто автор є особистістю і буде висловлювання зі своїх власних поглядів, А. Белова відносить художній дискурс до класифікації за сферою функціонування [6], за класифікацією Г. Почепцова, він належить до безадресного підвиду письмового типу дискурсу.

Художній дискурс Л. Ворановська розглядає на семантичному та прагматичному рівнях. Мова художнього дискурсу має свої особливості, за допомогою мови відображається соціальне середовище, до якого належать учасники дискурсу. Художньому дискурсу притаманна емоційно-забарвлена лексика, ступінь емоційного забарвлення висловлювання залежить від характеру і жанру художнього твору, від змісту висловлювання та від індивідуально-творчої манери автора [9].

У процесі комунікації художній дискурс розуміється як повідомлення. Художній текст – це результат авторської дискусії і стимул до дискусії з реципієнтом. Особливість автора відображається у виборі теми, проблеми, сюжету, образів художнього твору, композиції, стилі. Щоб успішно сприймати висловлювання автора, реципієнту необхідно володіти достатніми знаннями. Текст дешифрується у діалозі між автором та реципієнтом, а сенс

може змінюватися в залежності від реципієнта. Таким чином, бачимо, що художній дискурс має високий рівень інтертекстуальності та інтердискурсивності.

Наше дослідження стосується прози, яка у свою чергу розділяється на художню та нехудожню прозу, до художньої прози належить такий жанр, як жахи, тому він і буде розглянутий далі докладніше.

Жахи (horror) беруть початок з міфології та фольклору. Демонічні істоти, що населяли світ, уособлювали ті сфери людського досвіду, яким цікавитись було заборонено, адже це могло зашкодити суспільному ладу. Крім того, елементи жахів збереглися у казках.

В епоху Середньовіччя, коли релігія займала перше місце у житті людей, існувало багато творів про потойбічних істот, що мешкали у пеклі, або існувала поряд із матеріальним світом.

В епоху Романтизму виникає перший роман з жахами, засновником якого вважається Хорас Уолпол, у 1764 році було опубліковано роман «Замок Отранто», який став готичною історією [39].

Літературу жахів розділяють на сентиментальну та френетичну. Сентиментальну літературу жахів називають «солодкими» жахами, у ній втілена меланхолія, що має раціональне пояснення. Френетична література жахів створює антиреалістичну картину світу.

Головною особливістю, що відрізняє жахи від інших жанрів, є створення специфічного настрою. Основне завдання автора створити відповідну атмосферу, посилити та психологічно вплинути на відчуття страху. Тобто, автор намагається створити «художній страх», який викликаний неіснуючими істотами і явищами, і не пов'язаний з небезпекою.

Прагматична спрямованість жаху спрямована на створення атмосфери страху та напруженого очікування. Крім того, література жахів підіймає соціальні, філософські та моральні теми [39].

У текстах такої літератури переважає наративна структура тексту, що складається з [39]:

- початку (поява чудовиська);
- виявлення (чудовисько проявляє себе різними способами);
- підтвердження (герой запевняється у присутності чудовиська);
- конфронтації (зіткнення, боротьба з чудовиськом).

Автор приділяє особливу увагу усім переживанням героя, увага зосереджується на емоційному стані героя, портретних характеристиках персонажів, адже зображення портретних картин створює емоцію страху та хронотопу, також виконує функцію створення відповідної атмосфери притаманної жаху. Таким чином, мовне повідомлення літератури жахів полягає у деталізованому, нагромадженому та скрупульозному використанні лексичних та лінгвістичних засобів [39].

Підсумовуючи все вище сказане можна зробити висновок, що художній дискурс – це взаємодія автора та реципієнта, яка відбувається через художній текст з урахуванням не тільки лінгвістичних та прагматичних чинників. Щодо літератури жахів, то тут автор використовує лексичні та лінгвістичні елементи, щоб створити відповідну атмосферу та вплинути на реципієнта.

## **Висновки до розділу 1**

1. Визначення символу варіюється від вузького поняття до широкого. У лінгвістиці символ є багатосмисловим знаком, у якому пряме та переносне значення об'єднуються під спільним позначенням. У літературознавстві символ визначають як образ, що визначає значення будь-якого явища у предметній формі. З точки зору перекладознавства, символ є значно складнішим у визначенні, тут необхідно враховувати його функціонування у тексті оригіналі та особливості відтворення засобами цільової мови у тесті перекладу.

2. Відтворюючи просторову символіку в художній літературі, перекладачу необхідно вміти виокремити символ у художньому тексті та з'ясувати його місце в структурі тексту оригіналу. Іншою проблемою є

виокремлення просторової приналежності символу до «свого» або «чужого» світів, що також впливає на якість відтворення у мові перекладу.

3. Художній дискурс є розмовно-комунікативною взаємодією автора та реципієнта, що відбувається у певному культурно-соціальному та історичному контексті; формується на переконаннях, ідеях, сприйняттях автора та реципієнта. До художніх текстів належить безліч різних жанрів, але наше дослідження розглядає літературу жахів, головною особливістю, якої є створення специфічного настрою та відповідної атмосфери страху. Тому література жахів насичена просторовими символами, що допомагають читачу декодувати приховану інформацію.

## РОЗДІЛ 2

### КОРЕЛЯЦІЯ ДОСЛІДЖЕНЬ СИМВОЛІКИ ПРОСТОРУ І ЖАНРУ ЖАХІВ: ЛІНГВІСТИЧНИЙ І ПЕРЕКЛАДОЗНАВЧИЙ ПІДХОДИ

#### 2.1 Лінгвістичне обґрунтування символу та його релевантність лінгвістичним проблемам

Лінгвістичне дослідження символів виходить далеко за межі літературознавства, філософії, поетики, семіотики тощо, але спирається на їхні дослідження. Особливу увагу приділяють функціонуванню його в тексті, з'ясуванню мовної природи, визначенню глибинних процесів і явищ мовних систем, закономірностей структурування смислових процесів через пізнання людської діяльності і створеної на її основі картини світу [4].

Лінгвістичний символ розуміють як умовне позначення будь-якої одиниці (графічні зображення морфем в слові або букви алфавіту, як аналоги математичних символів); лінгвістичний символ є досить складним способом взаємодії фонетичних, лексичних, граматичних підрівнів мови в процесі осмислення словесних знаків [4].

Особливе місце займає дослідження лінгвістичного символу в художній літературі. Цей підхід, об'єднує в собі два названих вище, адже слово як експлікатор символу в тексті поєднує умовне позначення та є компонентом мовної системи в цілому, що піддається внутрішнім впливам інших мовних одиниць та мовним підрівням. Особливістю функціонування лінгвістичного символу в художньому тексті є розширення та варіювання його значення за рахунок контексту.

Дослідження символу в художньому тексті пов'язано з розумінням тексту як культурної комунікативної системи, яка завдяки образам, мотивам, символам переходить від епохи до епохи, від тексту до тексту, накопичує та зберігає величезний смисловий потенціал, необхідний для розуміння як тексту в цілому, так і для трактування його окремих одиниць.



Особливе місце займають дослідження символу в текстах символістів. Багато з них, у своїх працях присвячених символу як літературній течії, дали власне визначення природі символу. Досліджуючи поняття символ, завдання лінгвіста полягає в тому, щоб визначити його спираючись на визначення цього поняття автором [4].

Існують основні критерії виділення символу в лінгвістиці [31]:

- схожість за асоціацією;
- полісемантичність;
- контекстна зумовленість символу (кожен контекстуальний рівень допомагає виявити як збереження і втрату певних символічних значень);
- ритуально-магічна та культурна зумовленість (виникнення символів пов'язаних з появою певних елементів культури);
- антропоцентричність (символізація задана людині через суспільство, підлягає його психологічним та соціальним настановам, самостійно їх виявляє).

Символ дає змогу увійти в непередметний світ смислових відносин. За допомогою символів усвідомлюються смисли, які не піддаються нашому розумінню і об'єднують людей в етнокультурні групи.

У широкому семіотичному смислі символ є багатосмисловим конвенціональним мотивованим знаком, який репрезентує крім власного денотата, пов'язаний із денотатом, абстрактний референт так, що первинне і вторинне значення об'єднуються під спільним значенням [58].

Символ завжди розімкнутий у два боки – у світ конкретних реалій і світ неусвідомлених архетип них переживань. Послання підтексту архетипу завжди адресоване несвідомій частині психічного. Саме тому, письменники, використовують з метою впливу символи повинні пам'ятати про такі канали сприйняття як слух, зір, нюх, які працюють на рівні провідних психічних функцій типу людини [14].

У формально-семантичному аспекті існує декілька функцій символу [14]:

- репрезентативна, функція означування референта денотатом;
- гносеологічна, відображає пізнання ідейного боку предметного світу, усвідомлення смислу у видимому, сутності в явищах;
- комунікативна виявляється в умовно-знакових системах, кодах, символи слугують для повідомлення про імпліцитний факт або його ідеальних смисл;
- естетична функція означає створення певного враження в читача за допомогою використання символіки.

До властивостей символу відносимо: образність (іконічність), мотивованість, комплексність змісту символу й рівноправність значень у ньому, багатозначність і розмитість кордонів значень у межах символу, архетипність символу, його універсальність в окремій культурі, перетин символів у культурах різних часів і народів, убудованість символу в структуру різних семіотичних систем [5, 57].

До внутрішньої структури символу відносимо: образ (конкретний, реальний предмет чи об'єкт дійсності письменника) та ідея (абстрактне значення, яке письменник намагається закодувати в образі і втілити його у тексті) перебувають у символічному зв'язку, виражаючи один одного, відповідно таке поєднання має сутнісний характер.

Символ у лінгвістиці поділяють на три групи: культурно-стереотипні, первинно-архетипні та суб'єктивно-авторські символи [41].

Архетипні символи ґрунтуються на стародавніх, міфологічних, первинних несвідомих уявленнях про світ, тому є найлегшими для перекладу. Існує декілька визначень поняття «архетип», наприклад О.О. Селіанова визначає його як, «первісна вроджена психічна структура, вияв родової пам'яті, історичного минулого етносу, людства, їхнього колективного позасвідомого, що забезпечує цілісність і єдність людського сприйняття й виявляється у знакових продуктах культури (у вигляді

архетипних образів)» [74]. У свою чергу К. Юнг, що ввів поняття архетипу визначає його, як «первісна вроджена психічна структура, вияв родової пам'яті, історичного минулого етносу, людства, їхнього колективного позасвідомого, що забезпечує цілісність і єдність людського сприйняття й виявляється у знакових продуктах культури» [74]. Отже, архетип є універсальним та існує у свідомості людей різних культур, наприклад, символи «сонце», «вода», «дім» тощо. Символи-архетипи або «стійкі» символи займають незначне місце серед символів певної культури, вони є досить зручними для відтворення у мові перекладу.

Варто зауважити, що на рівні архетипів можуть відбуватися розходження у символіці. Образи, які мають архетипні ознаки з часом могли відійти на другий план та наповнитись новими значеннями у різних культурах. Саме у таких символах відтворюються культурні стереотипи, тому до другого типу символів відносимо – культурно-стереотипні. Культурно-стереотипні символи зрозумілі усім представникам певної культури. Культурно-стереотипні значення символу є перемінними, можуть змінюватися від приналежності до тієї чи іншої культури, саме тому їх складніше інтерпретувати. Необхідно звертати увагу на комунікаційно-прагматичне значення символу, щоб відтворити його образність.

Останній тип символу – суб'єктивно-авторські символи, що створюють картину світу певного письменника. Зазвичай це змінені культурно-стереотипні та первинно-архетипні символи. Значення такого символу визначається не конкретним оточенням слова, а значенням слова набувати значення на рівні тексту, адже семантика символу спирається на прагматику та синтактику. Так, наприклад, Е. В. Шелестюк стверджує, що «у символі співіснують кілька значень, вони є ієрархізованими та структурованими. Значення існує іманентно та узуально, а "смысл" передбачає всю перспективу нових похідних значень. Культурно-історичні та конкретно-прагматичні домінанти визначають ракурс, висвітлюють напрям смислового пошуку, який здається істинним» [59]. Отже, значення суб'єктивно-авторських символів

з'являється кільки у контексті певного твору. Саме тому, відтворення суб'єктивно-авторських символів потребує розширення або звуження закладеного нього значення, а іноді і втратою інформації [40].

Отже, лінгвістичний символ є досить складним способом взаємодії фонетичних, лексичних, граматичних словесних знаків, саме тому виникають складнощі у його визначення. Вивчаючи символ необхідно враховувати його внутрішню структуру, яка визначається через образ та ідею.

## 2.2 Жанр жахів у міждисциплінарному вивченні

Література жахів має багаторічну історію, що сягає ще стародавніх часів, коли складалися балади про чаклунські ритуали, демонів та привидів, шабаш відьом. У давні часи навіть серед освічених людей віра в надприродне не підлягала сумніву, варто згадати відьом, алхіміків, чаклунів та чорну магію [12].

У літературознавстві існують розбіжності щодо поняттєвого апарату жанру жахів: чорний роман/*le roman noir* (М. Бахтін), література жахів/*horror literature* (Н. Керол), готичний роман/*gothic romance*, література про привидів/*ghost fiction*. У сучасному англomовному літературознавстві найбільш поширеним є термін «*horror literature*», який охоплює усі твори жанру незалежно від форми [16, 51, 62, 70]. Критики, літературознавці та лінгвісти погоджуються, що джерелом жанру літератури жахів є готичний роман, який зародився в кінці XVIII ст., а в кінці XIX — на початку XX ст. став популярним.

Таким чином, вивчення генези жанру літератури жахів вимагає екскурсу в готикознавство, щоб простежити як еволюціонував жанр та, які чинники вплинули на його сучасні жанрові особливості. 1764 р. з'являється перший готичний роман «Замок Орранто» англійського аристократа Г. Уолпола, який містить всі елементи готики: замок з потайними переходами і підземеллями та привидами.

Автори збірника «Horror Literature» пропонують наступну періодизацію еволюції жанру літератури жахів [70: 44]:

- 1) готичний роман (1762–1820 pp.);
- 2) залишковий готичний імпульс (1824–1872 pp.);
- 3) психологічні, антикварні та космічні жахи (1872–1919 pp.);
- 4) сучасна література жахів (1920 р. — до сьогодні).

Для готики характерна дифузність та жанр знаходиться у постійній динаміці, легко проникає в інші літературні жанри. У сучасному літературознавстві існує поділ літератури жаху на сентиментальну та френетичну [8, 26, 66].

Сентиментальна література жахів представляє собою жах, що переплітається з меланхолією та має раціональне пояснення, тоді як френетична – створює принципову антиреалістичну та інфернальну картину світу. Уся особливість френетики криється в розумінні поняття «жахливий».

Сьогодні жанр літератури жахів досягнув свого апогею та є найпопулярнішою масовою літературою у всьому світі, а входження англійської літератури жахів в український літературний простір уможлиблюється за допомогою роботи перекладача як інтерпретатора смислового коду першотвору [12].

Останні десятиліття славляться неабиякою зацікавленістю жанром літератури жахів. Це пов'язано не лише з ростом кіноіндустрії і поп-культури, а також з певними зміщеннями в людській свідомості. Епоха загострення глобальних проблем знаходить своє відображення в літературі згаданого жанру. Головна характерна особливість, яка суттєво відрізняє жанр літератури жахів від інших пригодницьких жанрів, це створення в текстовій тканині специфічного настрою.

Основне завдання авторів літератури жахів — створення відповідної атмосфери, посилене та психологічно обґрунтоване створення страху та зацікавленості в колізії. Таким чином, перш за все досліджуваний жанр детермінується його впливом на читача.

Однак створення атмосфери страху не є єдиною метою авторів жанру, література жахів торкається також соціальних, філософських та моральних тем. Так, наприклад, роман М. Шеллі «Франкенштейн, або сучасний Прометей», у якому авторка змальовує конфлікт, що виник між експериментально-створеним чудовиськом та його творцем, указуючи на ті вчинки, на які здатний учений, прагнучи стати найкращим [61].

На рівні формальної організації тексту, у текстах літератури жахів переважає наративна структура, сюжет жанру жахів складається з [61]:

- 1) початку (поява чудовиська);
- 2) виявлення (чудовисько проявляє себе різними способами);
- 3) підтвердження (герой запевнюється у присутності чудовиська);
- 4) конфронтації (зіткнення, боротьба героя з чудовиськом).

На усіх етапах сюжетної побудови автори першотворів приділяють увагу усім деталям складних переживань героїв, котрі опиняються в колізійних ситуаціях; увага фокусується на емоційному стані героя, портретних характеристиках образної палітри персонажів, адже портретні замальовки створюють емоцію страху та хронотопу, як часово-просторової домінанти жанру, яка теж, у свою чергу, виконує функцію створення відповідної атмосфери, притаманній жанру. Літературі жахів притаманна динамічна композиція, деталізована фабулою, що проявляється у широких та розлогих деталізаціях усіх жанротвірних ознак засобами лексичного та лінгвостилістичного оформлення. Парадигма тексту, специфіка сюжетного оформлення становить проблему у їх лексичній та лінгвостилістичній вербалізації. Мовне вираження канону літератури жахів полягає у деталізованому, нагромадженому та скрупульозному використанні лексичних та лінгвостилістичних засобів.

До жанрових ознак жанру жахів належать наступні [39]:

- 1) жанротвірна лексика, об'єднана у три концептуальні групи: смерть, страх, огида. Кожна група реалізується в межах певних когнітем таких, як смерть (тварини, що пророчать смерть; мертве тіло); страх (захоронення,

фізична слабкість); огида (скалічене та понівечене людське тіло та його органи, кров).

2) зображення портретних характеристик персонажів: злодія, героїні та другорядного героя, що реалізуються у деталізації та підсиленій експресивності;

3) хронотоп як часово-просторова домінанта у сюжеті, що реалізується з допомогою локальних індикаторів (топос замку, будинку, тощо); пейзажних описів та описів місць; нагромадження темпоральних індикаторів.

4) емотивне поле жанру, що витворюється такими ознаками: позначення негативних емоцій (пряма номінація) серед яких превалюють агонія, лють, зліть, ненависть; контекстуальний опис негативних емоцій; представлення емоцій крізь призму фізіологічних процесів з домінантними соматизмами серце, кров.

Аналізуючи літературу жахів, важливо розглянути категорію містичного, адже проблема визначення поняття містичного у жахах є дуже актуальною. Перш за все необхідно звернути увагу на особливості середньовічного світогляду, що плинув на готичний роман, який є основою сьогоднішньої літератури жахів [39]:

- домінуюча роль церкви у суспільстві;
- поширення антиреалістичних ідей;
- спиритуалізм;
- звернення мистецтва до сфери потойбічного, ірреального;
- суб'єктивність містичних переживань та віра в можливість спілкування людини з надприродним;
- обмеженість логічного мислення;
- схильність до фаталізму.

Саме ці чинники і є передумовою для визначення містичного у літературі жахів.

Крім того, література жахів була тісно пов'язана з романтизмом та неоромантизмом. Романтизм розкриває міфопоетичний потенціал класичної готичної літератури, у якій можна зустріти не тільки традиційні образи, християнські мотиви та середньовічні легенди, але й античні, юдейські та інші міфи, повністю змінені. Неоромантизм зосереджується на психологічному аспекті літератури жахів, розкриває підсвідоме та досліджує його роботу [39, 11].

Категорія містичного пов'язана з реалізацією певних понять, що відтворюються через мовні засоби. Головною метою є відтворення нереальних предметів та ситуацій застосовуючи креативність людського розуму. Процес використання мовних засобів здійснюється за допомогою взаємодії систем сприйняття, представлення та продукування інформації. Саме тому композиція літератури жахів побудована навколо таємничого, примарного та ірреального.

На зміну релігійним засадам у літературі жахів приходять загадковий, поетизований, фантастичний світ надприродних істот, наприклад, примар, духів, що не підлягають однозначній моральній оцінці, як це було раніше. Людина пов'язана з цими створіннями, адже вона може спілкуватися з ними.

Іншим джерелом містичного є страх, що сприймається в літературі жахів як «відчуття вищого порядку» [39]. Страх є «тривалим або короточасним емоційним переживанням, властивий будь-якій людині, незалежно від її культурної приналежності» [39]. В естетиці жахливого можлива небезпека та тривога, викликана очікуванням є визначальною, тобто таємниця пов'язана зі страхом. Розкриття таємниці визначається напруженістю розвитку сюжету твору [11].

Оскільки, людина сприймає світ опираючись на власний досвід, вона створює знак, який можна розділити на формальний, що виступає формою мовного знака та семантичний, що встановлює семантичні зв'язки зі знаками, що вже існують. За словами О.Б. Галич «категорія містичного належить до глибинного рівня, водночас їх конкретно-мовна семантична інтерпретація,



організація мовних засобів, які слугують для вираження конкретного значення, розподіл семантичного навантаження між одиницями різних рівнів – до поверхневого». Отже, поняттєві категорії відтворюються через граматичні, словотвірні та лексичні засоби мови [11].

Саме тому, ми виокремлюємо категорію містичного як окрему поняттєву категорію, що є результатом людського досвіду та інтуїції, що відтворює зміст філософських понять, що є надбанням історичного розвитку суспільства та виявляється у літературі жаху через лексичні, словотвірні та граматичні мовні засоби, які відтворюють її значення [11].

Отже, основним завданням літератури жаху є створення особливої атмосфери та відчуття страху використовуючи різні мовні засоби. Література жахів наповнена містичним, щоб викликати тривогу у читача, тому що саме таємниця пов'язана зі страхом.

## **Висновки до розділу 2**

1. Лінгвістичний символ розуміють як умовне позначення будь-якої одиниці, він є досить складним способом взаємодії фонетичних, лексичних, граматичних підрівнів мови в процесі осмислення словесних знаків. Саме тому приділяють особливу увагу його вивченню у лінгвістиці. У художньому тексті символ є умовним позначенням, що піддається внутрішнім впливам інших мовних одиниць та мовним підрівням. До внутрішньої структури символу відносять образ та ідею. Крім того, символ розділяють на три типи, а саме культурно-стереотипний, первинно-архетипний та суб'єктивно-авторський. Всі ці чинники дозволяють визначити символ як поняття у лінгвістиці.

2. Основне завдання авторів літератури жахів – створення відповідної атмосфери, посилене та психологічно обґрунтоване створення страху та зацікавленості в колізії. В естетиці жахливого можлива небезпека та тривога, викликана очікуванням є визначальною, тобто таємниця пов'язана зі

страхом. Розкриття таємниці визначається напруженістю розвитку сюжету твору. Саме тому, виділяють категорію містичного в літературі жахів. Крім того, література жахів торкається також соціальних, філософських та моральних тем.

### РОЗДІЛ 3

## ОСОБЛИВОСТІ ВІДТВОРЕННЯ СИМВОЛІКИ СВОГО/ЧУЖОГО ПРОСТОРУ В ПЕРЕКЛАДІ РОМАНУ «КЛАДОВИЩЕ ДОМАШНІХ ТВАРИН» СТІВЕНА КІНГА

### 3.1 Символіка «свого/чужого» простору в характерологічному контексті

Проаналізуємо лінгвальні особливості реалізації символів групи свого/чужого простору через призму головних героїв роману «Pet Sematary» Стівена Кінга і їх відтворення у перекладному тексті «Кладовище домашніх тварин». Головний герой Луїс Крід з дружиною та його двома дітьми переїхали у великий дерев'яний будинок у місто Ладлоу, де згодом будуть відбуватися дивні події, які змінять їхнє життя назавжди.

Оскільки людина вважається мікрокосмосом, будь-яке вторгнення або зміна тіла порушує межу, у результаті чого з'являється вада відносно людської норми. Це свідчить про перехід людини до іншого світу або, навпаки, входження іншого світу в людський світ, що зокрема віддзеркалюється у божевіллі головного героя **Луїса Кріда**.

*Steve was struck dumb by what he saw. Besides the white hair, Louis's face was that of an old, old man [50: 1081]. - Від побаченого у Стіва відняло мову. Навіть якщо закрити очі на посивіле волосся, у Луїса було обличчя дуже-дуже старого чоловіка [65: 394].* Відхилення від норми спостерігається через зовнішній вигляд героя, наприклад, раптово *посивіле волосся*, що з'являється у молодого чоловіка. У перекладі застосовується конкретизація, адже дослівний переклад *біле волосся* не зрозуміле для українського реципієнта і він вважає, що волосся просто білого кольору, а не посивіле. В описі обличчя замінений прикметник *face was that of an old, old man* на

прислівник *обличчя дуже-дуже старого чоловіка*, що у перекладі є нейтральним.

*At first there was no recognition at all in Louis's face. It dawned little by little, as if someone was turning a rheostat up in his brain. Louis's mouth was twitching. After a while Steve realized that Louis was trying to smile [50: 1081]. - Спершу на лиці Луїса не було жодних ознак впізнавання. Воно з'являлося поступово, неначе хтось повільно вмикав реостат у його голові. Його рот нервово сіпався. І Стів збагнув, що Луїс намагається посміхнутися [65: 394].* Посмішка Луїса символічно маркує його впізнавання, герой *намагається посміхнутися*, щоб здаватися звичайним, або тим, хто ще належить до людського світу. Автор використовує Past Continuous, щоб описати спроби Луїса посміхнутися, *Louis was trying to smile*, що підкреслює тривалість дії та тримає читача оригіналу в напрузі. Перекладач використав теперішній недоконаний час *намагається посміхнутися*, що є нейтральним. Теж саме ми бачимо в описі рота Луїса *Louis's mouth was twitching* – *Його рот нервово сіпався*. Але слово *сіпатись* в українській мові є нейтральним, тому перекладач використовує додавання *нервово сіпався*, щоб передати напруженість головного героя.

*He staggered a little, and Steve saw that Louis had gone insane, he saw this quite clearly. Louis was insane and abysmally weary [50: 1082]. - Він трохи похитувався, і Стів зрозумів, що Луїс збожеволів, - це було очевидно. Луїс був божевільним і смертельно втомленим [65: 395].* Попередній опис Луїса вказує на його божевілля, що є символом втручання «чужого» у людський світ. Один із героїв, хто бачить Луїса у цей момент, доходить висновку про те, що *Louis had gone insane*. Автор використовує Present Perfect, підкреслюючи, що дія уже відбулась, але ми бачимо результат зараз. У перекладі використано доконаний минулий час *Луїс збожеволів*. Слово *weary* означає втому, що спричинена надмірним напруженням або відсутністю сну, але у перекладі воно отримує нейтральне забарвлення – *смертельно втомлений*, адже в українській мові слово *втома* означає послаблення сил в

наслідок фізичної або розумової праці, тоді як в оригіналі мова йде про надмірну, дуже сильну втому. Крім того, автор використовує прислівник *abysmally*, щоб додатково підкреслити стан головного героя та збільшити символічність. У свою чергу перекладач компенсує нейтральне значення слова *втомлений* і перекладає прислівник *abysmally* як *смертельно*, вибираючи з таких прислівників як *жахливо*, *надзвичайно*, *страшенно*, чим підкреслює атмосферу жаху.

Першим помирає **Черч**, улюблений кіт Еллі; її батько, Луїс, ховає його на кладовищі Мікмаків і мертвий кіт повертається додому, його поведінка змінюється.

*Church was swaying slowly back and forth as if drunk. Church has never looked like this – had never swayed, like a snake trying to hypnotize its prey [50: 385].* – *Черч повільно хитався вперед-назад, наче п'яний. Черч ніколи не був таким. Він ніколи не хитався, як змія, що намагається загіпнотизувати жертву [65: 148].*

*Church landed awkwardly, its hindquarters bunching beneath it and momentarily collapsing. Then it strolled drunkenly off and was gone [50: 456]* – *Черч незграбно приземлився, вдарившись лапами об підлогу. А потім пішов, похитуючись, наче п'яний [65: 173].* Перше відхилення від норми, яке помічає Луїс – некоординованість рухів кота, *Church was swaying*, автор використовує Past Continuous; у перекладі *Черч хитався* використовується у минулому недоконаному часі. Інше дієслово, яке застосовує автор, щоб описати рухи кота є *strolled off*, що у дослівному перекладі означає *прогулюватися*, перекладач вживає конкретизацію *похитуючись*, підкреслюючи, що кіт *наче п'яний*. Крім того, прислівники *awkwardly* та *drunkenly* підсилюють незграбність рухів Черча. У другому випадку перекладач використовує порівняння *наче п'яний*, що є більш притаманним українській мові замість дослівного перекладу *хитатися п'яно*.

*He lies around the house all day long and looks at me with those strange, muddy eyes – as if he'd seen something that had blasted away most of whatever*

*intelligence a cat has [50: 440]. – Він цілими днями пролежує в будинку і витріщається на мене своїми дивними тьмяними очима – неначе хтось витрусив з нього всі зародки котячого інтелекту [65: 167]. It seemed to shoot Louise a look of green, ugly hate [50: 456]. – Він кинув на Луїса огидний, повний ненависті погляд зелених очей [65: 173]. Око є символом розуму та душі, адже всі зміни, що відбувається у душі та тілі тварини або людини відбиваються в очах [36]. Так стається і з Черчем, бо в його очах можна побачити, що інший світ знаходиться в ньому. Автор називає очі кота *muddy*, тоді як у перекладі відбувається диференціація – *тьмянні очі*. Символічність у перекладі не змінюється, адже *тьмянний* походить від слова *тьма*, а *muddy* від *mud*, що означає *бруд*. Зрозуміло, що обидва слова свідчать про відхилення від норми та «чужий простір». Автор також називає очі Черча *a look of green, ugly hate*, що перекладається як *повний ненависті погляд зелених очей*. Перекладач застосовує перестановку членів речення та замінює словосполучення *ugly hate* на *повний ненависті*, що знижує символічність у перекладі через використання нейтрального прикметника.*

*But this smell was pretty damn bad. But Church lay totally still, radiating that stupid heat and that dirty stink, looking at Louis's face as if it could read the thoughts going on behind Louis's eyes [50: 456]. – Проте запах від кота був якимось особливо відразливим. Та Черч лежав непорушно, випромінюючи те бридке тепло і нудотний сморід, і дивився на Луїса так, неначе міг прочитати його думки [65: 172]. Запах символічно маркує приналежність кота до «іншого» світу. В оригіналі застосовується розмовна лайлива лексика *damn bad*, що у перекладі відтворюється нейтрально – *відразливий* з додаванням слова *особливо*. У цьому випадку символічність та ставлення головного героя Луїса до свого «нового» кота не відтворюються. Луїс і далі продовжує відчувати огиду до кота, тому автор називає тепло, яке випромінює Черч, *stupid heat*, тоді як у перекладі вживається словосполучення *бридке тепло*, що призводить до нейтралізації символічності при відтворенні. Перекладачу вдається передати відразу*

головного героя, але лайливість словосполучення не зберігається. Характеризуючи *сморід* перекладач вживає конкретизацію *нудотний*, при цьому символічність зростає, тоді як у оригіналі використовується слово *dirty*, яке є більш нейтральним.

Згодом Черч приносить додому мертвих мишей та птахів, чого раніше не траплялося. *Lying on the welcome mat was a dead crow [50: 488]. – На килимку лежала мертва гава [65: 183]. Гава* вважається проклятим птахом, котрий пов'язаний зі світом мертвих. Її колір свідчить про чорну сутність, нечисту силу, вона символізує невідомі людині сили і попереджає про лихе [49].

Наступним помирає син **Гейдж Крід**, коли його випадково збиває вантажівка на дорозі. Після цього випадку якась незрозуміла сила тягне батька знову на кладовище Мікмаків, щоб вже поховати свою дитину. Гейдж також повертається наступного ранку додому «живим». Відхилення від норми спостерігається у зовнішньому вигляді хлопчика, на що вказують символічні індикатори.

*Gage Creed came in, dressed in his burial suit. Moss was growing on the suit's shoulders and lapels. Moss had fouled his white shirt [50: 1008]. – У кухню зайшов Гейдж Крід, вбраний у свій поховальний костюмчик. Плечі та лацкани піджака поросли мохом. Мох вкривав і білу сорочку хлопчика [65: 369]. Поховальний костюмчик* Гейджа символізує смерть дитини. Перекладач підкреслює, що костюм належить маленькому хлопчику, тому використовує зменшено-пестливий суфікс іменника -чик, *костюмчик*, такий суфікс виражає значення зменшеності; у оригіналі слово залишається нейтральним *suit*. Символом того, що Гейдж довго побув у землі та не належить більше до світу живих, є *мох*, яким *поросли плечі, лацкани костюмчика та біла сорочка*. *Мох* є символом забуття, смерті, могили. Автор використовує Past Continuous *moss was growing on the suit's shoulders and lapels*, вказуючи на тривалість дії. У перекладі *плечі та лацкани піджака*

поросли мохом вдалося передати цю тривалість, використовуючи дієслово доконаного виду *поросли*.

*His fine blond hair was caked with dirt [50: 1008]. – Його гарне біляве волосся було перемазане багном [65: 369].* Брудне волосся свідчить про довге перебування під землею. Слово *dirt* є нейтральним в англійській мові, тому перекладач використовує прийом конкретизації *багно*, що викликає у читача відчуття відрази, тоді як слово *бруд* залишається нейтральним.

*One eye had gone to the wall; it stared off into space with terrible concentration. The other was fixed on Jud [50: 1008]. Одне око з жахливою зосередженістю вступилося в стіну, а інше уважно розглядало Джада Крендала [65: 369].* Очі Гейжда символічно маркують його приналежність уже до «чужого» світу, адже вони дивляться у різні сторони, що неможливо для звичайної людини. У перекладі при описі одного ока застосовується модуляція – *одне око з жахливою зосередженістю вступилось*, що підсилює тривогу у реципієнта, тоді як в оригіналі словосполучення залишається нейтральним. Описуючи інше око, автор вживає слово *fix on*, що означає *сконцентруватися, зосередитись*, але перекладач використовує контекстуальний відповідник – *розглядати*; та додавання *уважно розглядало*. Усі трансформації спрямовані на те, щоб викликати почуття жаху у читача.

*It lurched two steps toward him, shoes leaving muddy tracks on the worn linoleum [65: 1009]. – Воно наблизилось до Джада на два кроки, лишаючи брудні сліди на старому лінолеумі [50: 369].* Бруд, який тягнеться за Гейджем з самого кладовища в будинок, є індикатором «чужого» світу. *Бруд* виступає як символ, що розділяє людство на два світи [49]. Словосполучення *muddy tracks* перекладається дослівно із збереженням символічності у перекладі – *брудні сліди*.

Іншим прикладом входження «чужого» до людського світу є дружина Луїса **Рейчел**. Він ховає її на кладовищі Мікмаків і наступного дня Рейчел повертається додому, вже «іншою». *A cold hand fell on Louis's shoulder. Rachel's voice was grating, full of dirt [65: 1091]. – Холодна рука опустилася на*



Луїсове плече. Голос Рейчел був шорстким, повним мертвої землі [50 : 397]. Холодна рука та шорсткий, повний землі голос вказують на те, що жінка мертва. Уживається дослівний переклад словосполучення *a cold hand* – холодна рука. Описуючи голос, автор називає його *a grating voice*, що означає жорсткий, неприємний, дратівливий, скрипучий, серед цих синонімів, на думку перекладача, найвдалішим є прикметник *шорсткий*. У словосполученні *голос повний мертвої землі* перекладач застосовує додавання, яке свідчить, що Рейчел пришла з кладовища, з того світу. Додавання слова *мертвої* посилює вплив на читача через символічність, що з'являється у перекладі, на відміну від оригіналу.

Під час того, як Луїс Крід несе свого сина ховати на кладовищі Мікмаків, він зустрічає істоту яка повністю належить до «чужого» світу – **Дух Вендіго**. Індіанські племена вважають, що ця істота походить від воїна, який продав свою душу злим силам, а вони перетворили його на безжалісного монстра, що вбиває людей, а потім їх з'їдає [45]. Символічні індикатори у його зовнішності вказують на те, що Вендіго належить до «іншосвіту»:

*Suddenly the mist lost its light and Louis realized that a face was hanging in the air ahead of him, leering and gibbering. Its eyes, tilted up like the eyes in a classical Chinese painting, were a rich yellowish gray, sunken, gleaming. The mouth was drawn in a rictus; the lower lip was turned inside out, revealing teeth stained blackish-brown and worn down almost to nubs. But what struck Louis were the ears, which were not eras at but curving horns... they were not like devil's horns; they were ram's horns [65: 350]. – Раптом туман потьмянів, і Луїс збагнув, що над ним в повітрі висить обличчя; воно зловісно осміхалось і щось бурмотіло. Запалі та розкосі, як на класичних китайських гравюрах, каламутно-жовті мертві очі. Рот розчахнувся в бридкій гримасі, вивернута нижня губа оголювала майже остаточно стесані зуби з чорно-коричневими плямами. Але Луїса найбільше вразили вуха, які були зовсім не вухами, а вигнутими рогами – швидше баранячими, ніж чортячими [50: 352].*

Оскільки, у зовнішньому вигляді та у поведінці персонажа присутні тваринні

прикмети, відносимо його до «іншосвіту». Описуючи обличчя, автор використовує такі дієслова, як *leering and gibbering*. Перекладач застосовує дослівний переклад до слова *осміхався* замість *всміхався*, що показує зневажливе ставлення Вендіго до Луїса. Використовується також додавання *щось бурмотіло*, щоб підкреслити неможливість зрозуміти дух, при цьому символічність зберігається. Описуючи очі, у перекладі вживається додавання *запалі та розкосі*, хоча в оригіналі використовується *tilted up*, що дослівно означає *нахилитися*, таким чином перекладач вказує на те, що істота належить до іншосвіту, до світу мертвих. Колір очей автор описує наступними прикметниками: *rich yellowish gray, sunken, gleaming*. Перекладач додає слово *запалі* на початок речення до слова *розкосі*. Серед ряду прикметників перекладач залишає тільки слово *жовті*, натомість слово *gray* замінює на *каламутні* через застосування диференціації, адже сірий колір свідчить про бруд, що у перекладі збільшує символічність. Замість *gleaming*, що перекладається як *світитися, переливатися*, перекладач використовує словосполучення *мертві очі*. Рот духа Вендаго *was drown in a rictus, a rictus* означає широко відкритий рот, що застив в гримасі жаху; перекладач застосовує диференціацію *бридкій гримасі*. Істота має *зуби з чорно-коричневими плямами*, у перекладі відбувається зміна частин мови, дієслово *stained* замінюється на іменник *плями*. Прикметник *чорно-коричневі* передається дослівно, символічність у перекладі не втрачається. Ще одним індикатором приналежності Вендіго до «іншосвіту» є його *вуха* – це *вигнуті баранячі роги*, застосовується дослівний переклад, при цьому символічність зберігається. Усі індикатори вказують на відхилення від норми та приналежність Вендіго до «чужого» світу.

*Veins in there pulsed black. Its nostrils flared, as if with breath and life, and blew out white vapors [65: 958]. – Вени на ній пульсували чорним. Ніздрі палахкотіли вогнем: наче вдихаючи життя та повітря, вони видихали білу пару [50: 352].* Ще одним індикатором «іншосвіту» є колір крові Вендіго, *вени пульсували чорним*, перекладач використовує дослівний переклад,

символічність зберігається. Ніздрі істоти *flared*, у перекладі застосовується додавання *палахкотіли вогнем*, щоб збільшити символічність, хоча слово *палахкотіти* вже означає горіти, даючи яскраве, нерівне світло.

*As Louis drew closer, the floating head's tongue lolled out. It was long and pointed dirty yellow in color. It was coated with peeling scales and as Louis watched, one of these flipped up and over like a manhole cover and a white worm oozed out [65: 959]. – Коли Луїс підійшов ближче, голова вивалила свого язика. Він був довгим і гострим, брудно-жовтого кольору, вкритий дрібними лусочками. Луїс помітив, як одна з них припіднялася і звідти, як з люка, виліз білий хробак [50: 352]. Язик у Вендгіго довгий і гострий, брудно-жовтого кольору, перекладач використовує дослівний переклад; який вкритий дрібними лусочками, замість слова *peeling* вживається слово *дрібними*, адже *peeling* означає лущитись, тобто втрачати частини зовнішнього шару або покривають дрібними смужками або шматочками, при цьому символічність зберігається. Ще одним індикатором приналежності до світу мертвих є *хробак*, який виліз з язика істоти. При перекладі застосовується перестановка членів речення, символічність збережена.*

*The Wendigo, dear Christ, that was the Wendigo-the creature that moves through the north country, the creature that can touch you and turn you into a cannibal [65: 963]. – Вендгіго, милостивий Боже, це був Вендгіго – істота, яка блукає північними землями, істота, яка торкається тебе та обертає на канібала [50: 353]. Крім того, про «нелюдяність» героїв «іншосвіту» свідчать їхня здатність обертати людей на щось або когось. Дух Вендгіго наділений здатністю обертати людей на канібалів, використовується дослівний переклад, символічність зберігається.*

Проведене дослідження дозволило отримати кількісні результати щодо частотності використання окремих перекладацьких трансформацій при відтворенні символіки «своо/чужого» простору в характерологічному контексті, представлені в таблиці 3.1.

Засоби відтворення при перекладі символіки свого/ чужого простору в  
характерологічному контексті: кількісний аспект

Перекладацькі трансформації	Кількість	Частка
<b>1. Лексико-семантичні трансформації</b>	<b>13</b>	<b>59</b>
Конкретизація	4	18
Диференціація	8	36
Модуляція	1	5
<b>2. Граматичні трансформації</b>	<b>9</b>	<b>41</b>
Транспозиція	1	5
граматичні заміни	2	9
додавання	6	27
<b>Всього</b>	<b>22</b>	<b>100</b>

Отже, дослідження демонструє, що лексико-семантичні (59%) та граматичні (41%) трансформації допомагають перекладачу зберегти символічність «свого/чужого» простору в характерологічному контексті. Завдяки цим трансформаціям символічність у описі усіх персонажів у мові перекладу або передається повністю або збільшується, створюючи відповідний вплив на читача.

### 3.2 Символи просторової межі в перекладі

В описі будинку Луїса Кріда вбачається приналежність його до «іншосвіту», адже віддаленість житла від інших помешкань за символікою простору є відхиленням від норми і постає індикатором приналежності його господаря до «чужого світу». Будинок Луїса стоїть віддалено біля лісу та прилягає до держаних угідь і найближчим часом там не планується жодного будівництва, тобто поза зоною людських помешкань, а отже символіка простору вказує на приналежність до «іншосвіту».

*I know it sounds funny to say your nice little house there on the main road, with its phone and electric lights and cable TV and all, is on the edge of a wilderness, but it is [65: 76]. – То дивно, мо', буде звучати, та ваш затишний*

будинок біля дороги, з телефоном, електрикою і кабельним телебаченням, стоїть на межі цивілізацій [50: 34]. Описуючи розміщення будинку, автор використовує слово *wilderness*, що у перекладі означає *незаселену місцевість* або *пустиню*. Перекладач застосовує модуляцію та вживає слово *цивілізація*, що призводить до зниження символічності.

*This was the one he had chosen: a big old New England colonial sided and insulated. Beyond the house was a large field for the children to play in, and beyond the field were woods that went on damn near forever [65: 10].* – Це був саме той будинок, який він обрав: великий, старий, у новоанглійському колоніальному стилі. За будинком лежало велике поле, де могли гратися діти. За ним ген за небокрай тягнувся ліс [50: 10]. Опис будинку вказує на часткову приналежність його до «іншосвіту», адже стоїть він на межі між двома світами. Автор застосовує такі прикметники, як *big, old, New England colonial sided, insulated*, показуючи читачу традиційність і стриманість стилю, його вік та віддаленість. Перекладач опускає слово *insulated* у описі, у результаті чого символічність зменшується. Крім того, за будинком розташоване велике поле та ліс, що тягнеться дуже далеко. В оригіналі вживається словосполучення *woods that went on damn near forever*, у перекладі застосовується модуляція *ліс тягнеться за небокрай*, при цьому символічність зберігається.

Крім того, дорога або **стежка** є важливим символом-індикатором магічної небезпеки і одним з різновидів межі між «своїм» і «чужим» простором. Вона також є одним з найдавніших символів, що означає життєвий шлях або шлях душі до потойбічного світу; місце, де людина зустрічається з чимось надприродним, наприклад, демонами [43].

За будинком Луїса Кріда починається стежина, яка веде до кладовища домашніх тварин, про що він дізнається згодом. Ознаки «відхилення від норми» виникають відразу як головний герой починає йти цією стежкою: *стежина в'ється вниз, старі ялини, колючі зарослі, чагарники, твань,*

стояча вода, болотиста місцина. Усі символічні індикатори вказують на те, що Луїс входить в «іншосвіт».

*The path curved down, bending in and out between very old firs, and then cut widely through a brambly, tangled patch of undergrowth. The going was soupy here, and Louis's boots squelched in mud and some standing water. At one point they stepped over a marshy spot using a pair of good-sized tussocks as stepping stones [65: 81].* – *Стежина вилась вниз, петляючи поміж старими ялинами, проривалась крізь колючі зарослі ожини та густі чагарники. Далі довелося брести якоюсь тванню, і Луїсові черевики хлопали по багнуці та стоячій воді. А в одному місці їм довелося переходити болотисту місцину, перескакуючи з купини на купину [50: 36].* Стежина характеризується символічними індикаторами, що відносять її до «низу» світової вертикалі, адже вона спускається вниз, тобто підкреслюється контраст світів. Перекладач зберігає символічність та використовує дослівний переклад *стежина вилась вниз*. Дорога Луїса проходить між *старими ялинами*, що свідчить про вік лісу, вживаючи слово *old* автор сигналізує про контраст світів. Стежку супроводжують *колючі зарослі ожини та густі чагарники*, що свідчить про її віддаленість від «свого» простору та відсутність людей. Перекладач повністю змінює словосполучення *a brambly, tangled patch of undergrowth*, та адаптує його до українського реципієнта, щоб зберегти символічність місця, через яке проходить головний герой. *Зарослі ожини та густі чагарники* допомагають читачу зрозуміти, що шлях важко прохідний. Поверхня стежки весь час змінюється, йти доводить по *твані*. В оригіналі використано слово *soupy*, що означає *водянистий, рідкий*. У перекладі застосовується диференціація, у результаті чого символічність збільшується, адже слово *твань* у читача асоціюється з болотом та трясовиною. Словосполучення *Louis's boots squelched in mud and standing water* Луїсові перекладене дослівно, але нейтральне слово *mud* перекладач замінює на *багнуку*, тобто конкретизує, збільшуючи символічність. Крім того, стежка проходить через *болотисту місцину*, а болото є місцем, де живе нечиста

сила. Перекладач здійснює дослівний переклад із збереженням символічності. На болотистих місцевостях можна часто зустріти *купину*, що є горбиком порослим травою або мохом. Перекладаючи словосполучення *a pair of good-sized tussocks*, перекладач використовує модуляцію з *купини на купину*, за умов якої символічність не втрачається.

Стежина приводить Луїса Кріда та його сім'ю до кладовища домашніх тварин, вхід до якого проходить через **арку**. Арка символізує портал до «іншого» світу, закінчення певного етапу життя і початок нового, але перш за все, вона є символом небосхилу [44].

*It narrowed and then, just ahead, Louis saw head-high swatch a Ellie and Jud go under an arch made of old weather stained boards [65: 83]. – Вона звузилася, і Луїс побачив, як Джад і Еллі проходять під аркою, збитою зі старих, поточених зливами дощечок [50: 36].* Арка до кладовища домашніх тварин збита *зі старих дощечок, поточених зливами*, які є маркерами наближення межі між двома світами. Перекладач вживає конкретизацію, відтворюючи словосполучення *поточені зливами* замість *weather stained*.

**Кладовище** – це місце, де ховають тіла померлих та здійснюють церемонії поховання; це місце, в якому люди переходять з одного світу в інший, тобто його територію вважають «іншосвітом». Кладовище, яке відвідує Луїс Крід з родиною – особливе, там ховають домашніх тварин. Як зауважує головний герой, воно може бути значно старшим за будь-яке людське кладовище. Воно розташувалося якраз на межі між будинком головного героя та угіддями індіанців.

*Written on these in faded black paint, only just legible, were the words PET SEMATARY [65: 83]. – На них ледь-ледь виднівся чорний напис: кладвище домашніх тварин [50: 36].* В оригіналі автор навмисно здійснює помилку у назві *pet semaraty*, тому що це кладовище належить дітям, адже саме вони ховають там своїх улюбленців. Крім того, така вимова притаманна регіону, де живуть герої. Перекладач відтворює помилку у назві *кладвище домашніх тварин*, зберігаючи місцевий говір.

*It was bounded by thickly interlaced under-brush on three sides and an old blowdown on the fourth. And yet, seen against the perimeter of low bushes and straggly trees that fought for living space and sunlight here, the very fact of their clumsy manufacture, and the fact that humans were responsible for what was here, seemed to emphasize what symmetry they had. [65: 84]. – З трьох боків його оточував густий підлісок, а з четвертого – бурелом. Посеред галявини, обрамленої непрохідними чагарниками, де кожне дерево вперто боролось за крихти сонячного світла, ці дрібні та незграбні витвори дитячих рук вражали неймовірною гармонійністю. [50: 37].* Всі символічні індикатори вказують на те, що кладовище належить до «чужого» світу. Наприклад, у описі кладовища домашніх тварин знаходимо такі маркери як *густий пролісок та бурелом навколо, крихти сонячного світла, старі могили, надгробки, нерівні концентричні кола, трава, що повністю вкриває могили, сліпі жуки*, що свідчать про нагнітання символіки простору. З трьох боків кладовище оточує *густий підлісок*, що свідчить про непрохідність цього місця, перекладач застосовує прийом опущення, в оригіналі словосполучення звучить як *thickly interlaced under-brush*, у результаті символічність знижується, адже слово *густий* в українській мові більш нейтральне. З четвертого боку кладовище оточене *буреломом*, знову відбувається опущення у перекладі, хоча в оригіналі вживається словосполучення *old blowdown*, символічність втрачається, адже слово *old* у даному випадку виступає індикатором нагнітання символіки простору. *Дерева*, які ростуть у цьому місці, *бояться за крихти сонячного світла*, що вказує на невеликий простір в якому вони розташовуються. В оригіналі автор використовує два маркери, такі як *fought for living space and sunlight*, щоб передати приналежність кладовища до «чужого» світу, у свою чергу перекладач опускає перший та додає слово *крихти* до словосполучення *сонячне світло*, у результаті символічність знижується.

Луїсу приходиться на думку, що кладовище домашніх тварин може бути старшим за людські цвинтарі, про це свідчать могили, на яких написи майже



не можливо розібрати. Пам'ятники встановлені нерівними концентричними колами. Коло символізує безкінечність, досконалість; виражає безперервність розвитку світобуття, часу та життя. Коло з точкою у центрі розглядають як втілення процесу розвитку від однієї точки [47]. Саме у центрі і розташовані найстаріші могили домашніх тварин. Ці символічні маркери слугують для нагнітання простору.

*Bemused by the thought that here was a graveyard that went farther back than many graveyards for people. None of them were readable, and most had been almost reclaimed by the forest floor [65: 40].* – Вражений думкою, що це кладовище для тварин може бути старшим за людські цвинтарі [50: 40]. У перекладі словосполучення *a graveyard that went farther back than many graveyards for people* перекладач застосовує диференціацію, щоб уникнути повтору слова *кладовище*, тому удруге вживає слово *цвинтар*.

*Louis noticed that the place did not just seem to have a sense of order pattern; the memorials had arranged in rough a concentric circles [65: 85].* – Луїс помітив, що це місце не просто здавалося впорядкованим: пам'ятники були встановлені нерівними концентричними колами [50: 37]. У наступному словосполученні перекладач використовує дослівний переклад, вибираючи з поміж відповідників до слова *in rough*, грубий, приблизний, жорсткий, слово *нерівний*. Символічність залишається.

*Moving inward, the pet graves became older; fewer and fewer of the inscriptions could be read, but those that could yielded a rough timeline extending into the past [65: 89].* – Ближче до центру кладовища могили ставали все старішими; було дедалі складніше розшифрувати написи на надгробках, але ті, які ще вдавалося прочитати, все глибше занурювали в минуле [50: 39]. Ближче до центру концентричного кола могили *ставали все старішими*, у перекладі використано додавання слова *все*, що збільшує символічність. Перекладаючи словосполучення *fewer and fewer of the inscriptions could be read*, перекладач застосовує модуляцію, *дедалі складніше розшифрувати написи на надгробках*, на символічність це не впливає.

За символікою простору **бурелом**, який розділяє кладовище домашніх тварин та лісові нетрі, що належать індіанцям, є межею, за якою починається «чужий» світ. Після перетину цієї межі людина відчуває себе інакше. Оскільки сам простір ми розділяємо на горизонтальний, тобто людський простір та вертикальний – «іншосвіт», то символом простору за вертикаллю виокремлюємо *сходи, які проводять головного героя через бурелом та месау зі сходами до кладовища мікмаків*. Варто відзначити, що до цього Луїс Крід тільки наближався до кордону, але не порушував його, при цьому він відчував «чужий простір» як «зону тривоги».

Крім того, бурелом є маркером небезпеки [49], адже ознаки «відхилення від норми» виникають одразу після переходу через нього. Усі символічні маркери вказують на «чужий простір», що самому герою здається дивним, адже повалені дерева так зручно розділяють кладовище та ліс.

*It occurred to him even then that there was something too Convenient about that blowdown and the way it stood between the pet cemetery and the depths of woods beyond, woods which Jud Crandall later sometimes referred to absently as “the Indian woods” [65: 95] – Йому спало на думку, що надто вже зручно розташувався бурелом: якраз на межі між кладовищем домашніх тварин і лісовими нетрями, які Джад назвав індіанськими лісами [50: 41]. Бурелом розташований на межі між кладовищем домашніх тварин та лісовими нетрями, за яким вже починається «чужий» простір. Межа – це місце в якому закінчується «свій» простір та починається «чужий». Після її перетину людина почуває себе не захищеною. Перекладач додає слова *межа* у своєму перекладі, щоб розмежовує два світи, що збільшує символічність у тексті. У описі того, що знаходиться за буреломом – *лісові нетрі*, перекладач застосовує модуляцію, символічність зростає.*

Безлад який панує на кладовищі домашніх тварин та сам бурелом є *безладно скинутими деревами* свідчать про наближення небезпеки, яка панує на буреломом. *The flash’s beam centered brightly on the jumbled heap of (bones) fallen trees and old logs [65: 125]. – Промені ліхтарика падали на безладно*

скинуті (кістки) дерева та старі колоди [50: 125]. Перекладач застосовує модуляцію – *безладно скинуті (кістки) дерева. Старі колоди* свідчать, про те, що лежать тут досить довгий час, у цьому випадку переклад дослівний. Символічність залишається.

**Сходи**, які є символом простору за вертикаллю, зв'язують два світи і набувають символічного значення. Балки бурелому розташувалися так, наче сходи. *Jud started up. He simply mounted, as if climbing a set of stairs. [65: 316]. – Джад просто поліз угору. Він наче йшов сходами, поведився як людина, що точно знала, яким буде її наступний крок [50: 125]*. Символічність при перекладі не змінюється, хоча перекладач опускає одне з двох слів, *started up, mounted*, вживаючи тільки дієслово *поліз угору*.

Місце розташування цих сходів також вказує на приналежність до «іншосвіту». *Jud angled slightly left, away from the center of the deadfall [65: 316]. – Джад плавно повернув ліворуч від центру бурелому [50: 125]*. За символікою простору все, що знаходиться ліворуч є негативним та належить до «чужого» світу. Сходи розташовані *ліворуч від центру бурелому*, тобто від того місця за яким починається небезпека. Відбувається дослівний переклад, символічність збережена.

На шляху до могильника мікмаків Луїсу зустрічаються такі символи «чужого світу», як болото та туман, що попереджають його про небезпеку. **Болото** є символом розпаду та загибелі, перехідна зона між сушею та водою, де живе нечиста сила та панують тільки злі духи та боги [45].

*You felt us going downhill? This is the edge of what the Micmacs used to call Little God Swamp. The fur traders who came through called it Dead Man's Bog [65: 323]. – Ти відчув, що ми спустилися? Цю містину мікмаки прозивали колись Болотом маленького бога. Торговці хутром називали її Трясовиною мерця [50: 127]*. У наведеному фрагменті символіка «низу» є сигналом, що підкреслює контраст «світів». Слово *downhill* виступає індикатором нагнітання символіки простору. Луїс *спускається* до болота, у перекладі відбувається заміна частин мови, іменник *downhill* замінюється на дієслово

спуститися, при цьому символічність не втрачається. Мікмаки називають це болото *Болотом маленького бога*, науди на увазі духа Вендіго, що на ньому живе; у перекладі застосовується перестановка членів речення, символічність не змінюється. Крім того, це місце називають також *Трясовиною мертвих*, що символічно вказує на нечисту силу та злих духів, які мешкають на болоті. Перекладач вживає перестановку членів речення, символічність не змінюється.

**Туман** символізує невизначеність і силу, яка заплутує та приховує істину від спостерігача, він є знаком потойбічних сил. Туман покриває землю на межі людського та потойбічного світів [45]. *But after stepping over half a dozen tussocks, he looked down and saw that his feet, calves, knees, and lower thighs had disappeared into a ground fog that was perfectly smooth, perfectly white, and perfectly opaque [65: 327]. – Але, *попереходивши якийсь час по кущинах, він опустив голову і побачив, що його стопи, литки, поліна та стегна тонуть у цілковито білому, гладкому, непроглядному тумані* [50: 128]. Описуючи туман автор використовує словосполучення *a ground fog* знову звертаючись до символіки «низу», у перекладі слово *ground* опускається, при цьому символічність втрачається. Символічне значення нарощується за рахунок опису туману: *perfectly smooth, perfectly white and perfectly opaque*.*

Головний герой дістається до **меси Мікмаків**, їх кладовища, щоб поховати там kota його доньки Еллі, а вдруге вже, щоб поховати там свого сина. Кладовище відносимо до «чужого» простору, адже там панують мертві. Кладовище Мікмаків розташоване на стесаній вершині меси до якої ведуть сходи вибиті у скелі. За символікою простору, *вершина меси* належить до верхньої частини світової вертикалі та може належати як до «свого», так і до «чужого» світів. Тут *вершина меси* належить «чужому» світу, оскільки там оселився дух Вендіго, який зіпсував землю та все навкруг.

Усі символічні маркери вказують на те, що Луїс входить до «іншосвіту» і, відповідно, відчуває «чужий» простір як «зону тривоги», до

них належать: *холодній блиск зірок; тьмяне зоряне світло; відчуття Луїса, що він маленький та незначний; стара, щербата і зморшкувата стіна; верхівки ялин.*

*Are we above the tree-line? He looked up and saw a billion stars, cold lights in the dark. Never in his life had the stars made him feel so completely small, infinitesimal, without meaning [65: 333]. – Ми вже піднялися над лісом? Луїс задер голову і побачив у вишині мільярди зірок, які холодним блиском осявали темряву. Ще ніколи Луїс не почувався таким маленьким, упослідженим і незначним [50: 131].* Символи простору за вертикаллю мають риси іншого світу, отже коли головний герой *піднімається над лісом*, він потрапляє до вертикального виміру та «чужого» простору. Перекладач використовує модуляцію перекладаючи словосполучення *above the tree-line*, символічність залишається. Символічне значення нарощується за рахунок наступного символічного маркеру – *мільярди зірок з холодним блиском*. Перекладач застосовує диференціацію у перекладі слова *блиск*, адже слово *lights* означає світло, сяйво; символічність не втрачається. У цій атмосфері Луїс *почувається маленьким, упослідженим, незначним*, тому що «чужий» простір впливає на нього, він відчуває тривогу. У перекладі упускається, що саме *зірки з холодним блиском* змушують Луїса відчувати себе так як він відчуває у цей момент. Символічні знижується за рахунок цього опушення. Автор підкреслює, що саме атмосфера кладовища погано впливає на нього.

*The wall felt old, chipped and channeled and wrinkled [65: 333]. – Стіна видавалася старою, щербатою і зморшкуватою [50: 131].* Зовнішній вигляд *стіни меси* виступає індикатором нагнітання простору. У тексті оригіналу в описі стіни використовується два слова *chipped and channeled*, перекладач вживає тільки слово *щербатий*, символічність не змінюється, адже *chipped and channeled* є синонімами.

Крім того, все що знаходиться на вершині меси вказує на приналежність до «чужого світу» та нагнітає атмосферу. До таких

символічних маркерів належать: *скелясте плато, тонка смужка землі, смужка трава.*

*They were standing on a rocky, rubble strewn plate of rock which slide out of the thin earth directly ahead like a dark tongue. They had apparently climbed to the top of the mesa of some weird, flat-topped mesa, a geological anomaly. Turning back to Jud, Louis saw dry grasses bending before the steady wind that blew coldly in his face, and saw that it was a hill, not an isolated mesa [65: 335].* – Вони стояли на скелястому плато, посеред якого чорним язиком простягалась тонка смужка землі. Вочевидь, вони видерлись на якусь дивну месу з абсолютно пласкою верхівкою – специфічна геометрична аномалія. Обернувшись до Джада, Луїс побачив суху траву, що коливалася на крижаному вітрі [50: 131]. На верху знаходиться *скелясте плато*, перекладач використовує опущення, замість *rocky, rubble strewn plate*, вживає тільки прикметник *скелястий* при цьому символічність не змінюється. Землі на цьому плато майже немає, автор вживає словосполучення *thin earth*, перекладач додає іменник *смужка*, адже реципієнт може не зрозуміти про що йде мова, символічність зберігається. Головного герої дивує форма *верхівки меси* – вона *абсолютно плоска*, він не розуміє як людина змогла створити це самостійно. Перекладач додає прислівник *абсолютно*, що посилює символічність. Про приналежність до «іншого» світу свідчить те, що на месі майже нічого не росте окрім *сухої трави*. Застосовується дослівний переклад, символічність зберігається. Символічне значення в оригіналі нарощується за рахунок маркеру – *крижаного вітру*. Перекладач вживає диференціацію і з поміж таких відповідник як постійний, непохитний, стійкий, він використовує *крижаний*. У перекладі символічність збільшується.

*The ground was stony and hard [65: 340].* – *Земля була твердою і кам'янистою [50: 133].* Крім того, автор називає землю на верхівці меси *stony and hard*, що вказує на лихий простір, який оточує героя. Переклад здійснюється дослівний, символічність не змінюється.

Проведене дослідження дозволило отримати кількісні результати щодо частотності використання окремих перекладацьких трансформацій при відтворенні символіки просторової межі, представлені в таблиці 3.2.

Таблиця 3.2

Засоби відтворення при перекладі символів просторової межі:  
кількісний аспект

<b>Перекладацькі трансформації</b>	<b>Кількість</b>	<b>Частка</b>
<b>1. Лексико-семантичні трансформації</b>	<b>13</b>	<b>45%</b>
Конкретизація	2	7%
Диференціація	5	17%
Модуляція	6	21%
<b>2. Граматичні трансформації</b>	<b>15</b>	<b>52%</b>
Транспозиція	2	7%
граматичні заміни	1	3%
додавання	4	14%
Вилучення	8	28%
<b>3. Лексико-граматичні трансформації</b>	<b>1</b>	<b>3%</b>
цілісне перетворення	1	3%
<b>Загалом:</b>	<b>29</b>	<b>100%</b>

Отже, символіка простору виступає індикатором приналежності персонажів («свій світ», «чужий світ», «межа між світами»); вводить попереджувальну інформацію для персонажів; постає сигналом щодо наближення небезпеки; вказує на місце, де відбуваються містичні події. Таким чином, перекладач при відтворенні символічних маркерів застосовує лексико-семантичні (45%), граматичні (52%) та лексико-граматичні (3%) трансформації, що в цілому призводять до збереження або зниження символічності, при цьому якість відтворення досліджуваних одиниць знижується. Зниження символічності спостерігається при застосуванні вилучення, що становить 28% від загальної кількості.

### 3.3 Просторові символічні маркери в перекладі

Символіка простору в книзі «Кладовище домашніх тварин» Стівена Кінга не тільки вказує на приналежність персонажів до певного «світу», але й включає багато іншої інформації необхідної для читача. Наступні приклади відображають, як просторові символи стають для головного героя, Луїса, «попередженням» про небезпеку.

Луїс працює в університеті лікарем і у перший робочий день до нього приносять хлопця, Паскоу, який помирає на його руках. Через деякий час Паскоу приходиться до головного героя, але уже у вісні, як привид, щоб попередити його про небезпеку, яка чекає у майбутньому, якщо він порушить кордон двох світів.

**Сон** відносимо до індикаторів «іншосвіту». *It's a dream, he thought, and it was only in his relief that he realized he had been frightened after all [65: 193].* – «Сон, - подумав він. – Лише сон» [55: 80]. Перекладач опускає ціле речення та замінює його повтором слова *сон, лише сон*, що призводить до зниження символічності, оскільки не передаються слова автора, що головний герой наляканий цим сном.

Сам Паскоу є привидом, що вказує на приналежність його до «чужого світу». Він є людиною-медіатором, що здійснює контакт з іншим світом, світом антинорми. *The dead do not return; it is physiologically impossible [65: 193].* – Мертві не повертаються: це фізично не можливо [55: 80]. Перекладач застосовує дослівний переклад, символічність не змінюється. Крім того, Паскоу може проходити крізь двері, ще одне відхилення. *Instead of opening the door, he simply passed through it [65: 195].* – Паскоу не відчинив дверей. Натомість він просто пройшов крізь них [50: 81]. Перекладач використовує дослівний переклад, символічність залишається.

*I come as a friend [65: 203].* – Я прийшов як друг [50: 84]. Люди-медіатори тільки здійснюють контакт, вони не відносяться до злих чи добрих



сил, вони виступають посередниками. Тому Паскоу каже, що *прийшов як друг*. У перекладі використовується дослівний переклад.

Зовнішній вигляд Паскоу є індикатором приналежності його до «чужого» світу. *Pascow was grinning. His bloody lips were wrinkled back from his teeth, and his healthy road-crew tan in the moon bony light had become overlaid with the white of a corpse about to be sewn into its winding shroud [65: 200]. – Паскоу посміхався: *зуби стирчали з-під закривавлених губ, а здорова засмага сховалася під саваном мертвотної блідості [50: 83].* Словосполучення *закривавлені губи* перекладають дослівно, символічність зберігається. У словосполученні *мертвотна блідість* застосовується модуляцію, у перекладі символічність зростає.*

Паскоу веде Луїса до кладовища домашніх тварин та бурелому, де починається «іншосвіт», їх супроводжує *холодне місячне світло*. *Then the moon sailed out from behind a cloud, flooding the room with cold white light [65: 192]. – Місяць повільно вислизнув з-за хмар, сповнюючи спальню холодним сріблястим сяйвом [50: 80].* Перекладач використовує диференціацію у перекладі слова *white*, замінюючи його словом *сріблястий*, символічність збільшується у перекладі.

Попередження Паскоу виглядає наступним чином: “*The door must not be opened,” Pascow said [65: 202]. – Двері мають бути зачинені, - промовив Паскоу [50: 84]. The barrier was not made to be broken. Remember this: there is more power here than you know. It is old and always restless”[65: 202]. – Кордони створювалися не для того, щоб переступати через них. Пам’ятай: тут більше сили, ніж ти можеши собі уявити. Вона стара і ніколи не відає спокою [50: 84].* Словосполучення *the door must not be opened*, перекладається антонімічно, символічність зберігається. У перекладі словосполучення *the barrier was not made to be broken* використовується модуляція, символічність не змінюється. Паскоу розповідає Луїсу про *силу*, що панує за межею, вона *стара і ніколи не дає спокою*. Перекладач застосовує додавання, символічність залишається.

Your destruction and the destruction of all you love is very near, Doctor [65: 203]. – Загибель твоя і всіх, кого ти любиш, наближається, докторе [50: 84]. Паскоу каже, що загибель наближається, у перекладі замінені частини мови, символічність не втрачається. Перекладач опускає другий раз слово *destruction*, при цьому символічність зберігається.

Вдруге Паскоу з'являється Еллі, дочці Луїса, щоб попередити про небезпеку, яка загрожує її батьку. He said that he was sent to warn but that he couldn't interfere [65: 827]. – Він сказав, що його послали попередити, але він не може втручатися [50: 305]. Перекладач застосовує дослівний переклад, символічність зберігається.

He slept as his daughter awoke in an airplane somewhere above Niagara Falls, screaming from a nightmare of clutching hands and stupid yet merciless eyes [65: 820]. – Він спав, коли його дочка прокинулася в літаку десь над Ніагарським водоспадом з криком жаху на вустах від кошмару про безжалісні порожні очі та покручені руки [50: 303]. Такі маркери, як порожні очі та покручені руки, що сняться дівчинці символічно маркують наближення небезпеки для її сім'ї. Ці маркери вказують на Гейджа, який скоро має повстати з мертвих. Описуючи очі автор використовує слово *stupid*, перекладач вживає диференціацію, порожні очі. У словосполученні покручені руки, використовується конкретизація. В обох випадках символічність збережена.

Дощ також відносимо до символіки простору за вертикаллю, що встановлює контакт між іншосвітом та земним світом. Будь-який контакт з іншосвітом призводить до відродження зла. У романі зло зароджується як раз у той час як у місті йде дощ, він так би мовити попереджає про небезпеку, яка чекає у майбутньому.

He should have expected it; there had been rain, and a grave liner was not watertight [65: 904]. – Луїс мав би це передбачити: останніми днями дощило, а ящик не був водонепроникним [50: 333]. Перекладач застосовує додавання

словосполучення *останніми днями*, щоб підкреслити тривалість дії, яка відбувалася у минулому та у оригіналі виражалась через Past Perfect.

Символічність зберігається.

Символічне значення нарощується за рахунок уведення такого символічного маркеру, як **вітер**. Вітер – це явище природи, що в народі персоніфікується або наділяється властивостями демонічної істоти. У символіці простору вітер наділяється руйнівною силою; у даному випадку, силою, що попереджає про наближення небезпеки.

*Outside the wind had risen to near-gale force. It was a steady droning presence, making the electrical wires hum oddly [65: 849]. – *Вітер надвори піднявся до майже штормового. Шарпкий і не приємний, він змушував дивно гудіти телефонні дроти [50: 312].* Перекладач використовує опущення та вживає тільки прикметник *штормовий*. Символічність знижується, адже в оригіналі фраза *near-gale force* вказує на те, що вітер здійснюється від ворожої сили, що панує на кладовищі Мікмаків. Крім того, *вітер змушував дивно гудіти телефонні дроти*, дослівний переклад, символічність залишається.*

*The wind was almost strong enough to rip the car door out of his hands [65: 862]. – *Сильний вітер зазедве не виламував дверцята автомобіля* [50: 318].* Про силу вітру свідчить наступне словосполучення: *сильний вітер зазедве не виламував дверцята автомобіля*, перекладач опускає, що вітер виламував дверцята автомобіля з рук головного героя. Символічність знижується.

*He turned the corner onto Pleasant Street, still following the fence [65: 865]. – *Вітер переслідував його, наступаючи на п'яти* [50: 319].*

*Beside him, the branches of an old elm groaned restlessly in the wind, making Louis think of jackleg necktie parties [65: 863]. – *Поруч з Луїсом безперервно скрипіли на вітрі гілки старого в'яза, що скидалося на стогін жертви лінчування* [50: 318].* Від вітру біля будинку Луїса скриплять гілки старого в'яза, переклад дослівний, символіка зберігається.

Крім того, **небо** теж змінюється, відповідно до наростання небезпеки. Як символ, небо являє собою найвищу релігійну цінність і прирівнюється до

Бога, наділяється божественною чистотою і сакральністю, а також протиставляється грішному світові людей.

*He couldn't see no stars but had a sense of clouds rushing past over head at high speed [65: 849]. – Луїс не бачив жодної зірочки, але хмари зі скаженою швидкістю неслися над головою [50: 312]. На небі не було жодної зірочки, що свідчить про наближення небезпеки. Застосовується дослівний переклад, символічність зберігається. Хмари над головою проносяться зі скаженою швидкістю, у перекладі застосовується конкретизація, адже в оригіналі словосполучення *high speed*, тоді як у тексті перекладу *скажена швидкість*. Символічність збільшується у тексті перекладу.*

*The trees were only moving shapes against a cloudy sky backlit by the glow from the airport not too far distant* [65: 862]. – На тлі захмареного неба дерева бовваніли всього-на-всього розмитими тінями [50: 318]. Словосполучення *a cloudy sky* перекладається дослівно, символічність залишається.

Ще одним символічним маркером є **виття собаки**, адже воно пов'язане з присутністю нечистої сили. Вважається, що пси відчують її появу і повідомляють про це господаря [47]. У романі собака виє у той момент коли Луїс намагається покласти свого мертвого сина, якого щойно витяг з могили, до машини.

*He had gotten Gage in his arms and was most of the way back to Mason Street when a dog began to bark somewhere. No-it didn't just begin to bark. It began to howl, its gruff voice filling the street Auggggh-R0000! Auggggh-R000000* [65: 923]! – Луїс із Гейджем на руках уже був на півдороги до машини, коли десь почав брехати собака. Ні, не просто брехати – вити! Його грубий голос заповнив вулицю: ААААААААУУУУУУУУУУУУ [50: 340]! У перекладі слова *bark* застосовується конкретизація, *брехати*. Слово *howl* перекладається дослівно. Символічність зберігається.

Проведене дослідження дозволило отримати кількісні результати щодо частотності використання окремих перекладацьких трансформацій при

відтворенні просторових символічних маркерів, що вводять попередження про небезпеку, представлені в таблиці 3.3.

Таблиця 3.3

Засоби відтворення при перекладі просторових символічних маркерів:  
кількісний аспект

<b>Перекладацькі трансформації</b>	<b>Кількість</b>	<b>Частка</b>
<b>1. Лексико-семантичні трансформації</b>	<b>7</b>	<b>47%</b>
Конкретизація	3	21%
Диференціація	2	13%
Модуляція	2	13%
<b>2. Граматичні трансформації</b>	<b>7</b>	<b>47%</b>
граматичні заміни	1	7%
додавання	2	13%
Вилучення	4	27%
<b>3. Лексико-граматичні трансформації</b>	<b>1</b>	<b>6%</b>
антонімічний переклад	1	6%
<b>Загалом:</b>	<b>15</b>	<b>100%</b>

Отже, дослідження демонструє, що лексико-семантичні (47%), граматичні (47%) та лексико-граматичні (6%) трансформації допомагають перекладачу відтворити просторові символічні маркери, що вводять попередження про небезпеку для персонажів. Зниження символічності спостерігається тільки у разі вилучення певного лексичного компонента, що становить всього 27% від загальної кількості.

### **Висновки до розділу 3**

1. У перекладі символічності «свого/чужого» простору в характерологічному контексті застосовується найбільше лексико-семантичних трансформації, що становлять 59% від загальної кількості трансформацій. Лексико-семантичні перетворення найчастіше пов'язані з необхідністю передати лише одне значення слова та його символічне

значенням шляхом застосування диференціації (36%), щоб створити відповідний вплив на читача. Застосування трансформації конкретизація (18%) дозволяє перекладачу символічно марковане слово широкої семантики змінити на слово вузької семантики, щоб відтворити символічність, а у деяких випадках навіть збільшити. Граматичні трансформації (41%) пов'язані з тим, щоб забезпечити більшу вмотивованість та зрозумілість символічних одиниць з застосуванням додавання (27%).

2. У відтворенні символів просторової межі використовується найбільше граматичних трансформацій, що становлять 52% від загальної кількості перетворень. Граматичні трансформації найчастіше пов'язані з вилученням (28%) певного слова, що призводить до втрати символічності маркованих одиниць. Лексико-семантичні трансформації (45%) пов'язані з тим, щоб відтворити причинно-наслідковий зв'язок для збереження символічності лексичних одиниць, тому найчастіше застосовується модуляція (21%), дозволяє перекладачу відтворити причинно-наслідковий зв'язок, щоб зберегти символічність лексичних одиниць. Лексико-граматичні трансформації становлять 3% від загальної кількості.

3. У перекладі просторових символічних маркерів «свого/чужого» простору, що вводять попередження про небезпеку застосовується лексико-семантичні (47%) та граматичні (47%) трансформації. Лексико-семантичні перетворення найчастіше пов'язані з необхідністю відтворення вузької семантики слова шляхом застосування конкретизації (21%), щоб відтворити символічність у мові перекладі. Граматичні трансформації найчастіше пов'язані з вилученням (27%) певного слова, що призводить до втрати символічності маркованих одиниць. Лексико-граматичні трансформації становлять 6% від загальної кількості.

## ВИСНОВКИ

У сучасні лінгвістиці дослідження символів ґрунтується на тому, що символ є багатосмисловий знак, що репрезентує значення у якому пряме та переносне значення об'єднуються під спільним позначенням. У літературознавстві символ визначають як образ, що виражає значення будь-якого явища у предметній формі; це будь-який художній персонаж, що набуває символізму. Символи допомагають читачу вибудувати асоціативний ряд та пов'язати різні події у творі, але через він є багатозначним і у читача можуть виникнути різноманітні асоціації.

При відтворенні символів головна мета перекладача – передати символічність тексту, не додаючи особистих інтерпретацій і дати можливість читачу декодувати символічну інформацію. Процес інтерпретації художнього символу залежить і від самого читача, його рівня культурного розвитку, інтелектуальних здібностей, інтуїції. Асоціації, що виникають у його свідомості формують індивідуальне символічне наповнення слова і реалізують багатозначність художнього символу, взятого в аспекті сприйняття.

З точки зору лінгвістики символ розуміють як умовне позначення будь-якої одиниці, крім того символ є досить складним способом взаємодії фонетичних, лексичних, граматичних підрівнів мови в процесі осмислення словесних знаків. Особливе місце займає дослідження лінгвістичного символу в художній літературі. Адже символ у художньому тексті пов'язаний з розумінням тексту як культурної комунікативної системи, яка завдяки образам, мотивам, символам переходить від епохи до епохи, від тексту до тексту, накопичує та зберігає величезний смисловий потенціал, необхідний для розуміння як тексту в цілому, так і для трактування його окремих одиниць.

Відтворення при перекладі просторової символіки «свого/чужого» простору відбувається шляхом застосування різнорівневих перекладацьких

трансформацій – лексико-семантичних, граматичних та лексико-граматичних. Найбільш частотними перекладацькими трансформаціями є лексико-семантичні (50%), що дозволяють через звуження, уточнення, модифікацію значення досягти відтворення символічності просторової символіки. У цій групі основною трансформацією є диференціація (23%).

Другими за частотою є граматичні трансформації (47%), що зумовлені граматичними розбіжностями між мовою оригіналу та мовою перекладу, а також необхідністю забезпечити більшу вмотивованість та зрозумілість символічних одиниць або опустити деякі одиниці, якщо вони не несуть основного смислового навантаження. Основними граматичними трансформаціями при відтворенні просторової символіки є вилучення (18%) та додавання (14%).

Лексико-граматичні трансформації (3%) зумовлені необхідністю збереження семантики, емоційного навантаження висловлювання з метою досягнення його основної мети – відтворення символіки «свого/чужого» простору. У цій групі основними трансформаціями є цілісне перетворення (1,5%) та антонімічний переклад (1,5%).

Отже, основними перекладацькими трансформаціями, що використовуються при відтворенні символіки «свого/чужого» простору у літературі жахів художнього дискурсу є такі: диференціація (23%), вилучення (18%), додавання (14%).

Проведене дослідження вносить вклад у розвиток теорії-практику перекладу символіки свого/чужого простору, лінгвістики тексту та дискурсу. У рамках дослідження перекладу символіки простору перспективними представляються наступні напрямки для подальших розвідок: аналіз мовних засобів реалізації символіки простору, порівняльні дослідження просторової символіки у літературі жахів, міжмовне зіставлення способів і засобів відтворення символіки свого/чужого простору в літературі жахів.



## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алефиренко Н. Ф. Лингвокультурология. Ценностно-смысловое пространство языка. Москва: Флинта, 2010. 288 с.
2. Арутюнова Н. Д. Лингвистичний енциклопедичний словник. Москва. 1990. 137 с.
3. Арутюнова Н. Д. Язык и мир человека. Москва: Языки русской культуры, 1999. 896 с.
4. Афанасьева Н. А. Символы как семиотические концепты языковой «модели мира». Дис. Череповец. 2001.
5. Баронин А. С. Этническая психология. Киев. 2000. 263 с.
6. Белова А. Д. Поняття «стиль», «жанр», «дискурс», «текст» у сучасній лінгвістиці // Іноземна філологія. Київ: Вища школа. Випуск 32. 2002. С. 7 – 14.
7. Боса Т. С. Художній переклад у сучасному мовознавстві. Науковий вісник. Лінгвістичні науки. Випуск № 11. С. 5 – 11.
8. Вацуру В.Э. Готический роман в России. Москва: НЛЮ, 2002. 543 с.
9. Вороновська Л. Універсальні та специфічні особливості визначення ознак художнього дискурсу // Теоретична і дидактична філологія. Випуск 20. 2015.
10. Гайдук С. Є. Символ як художньо-естетична категорія епохи романтизму.
11. Галич О. Б. Поняттєва категорія «містичне» в англійському готичному романі як об'єкт лінгвістичного аналізу. КНЛУ.
12. Гудманян А. Іванова А. Генеза та жанрові особливості літератури жахів з позицій сучасної найки про переклад // Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах. № 36. Київ, 2017.
13. Домилівська Л. В. Лінгвістична проблематика текстової інтерпретації символу // Актуальні проблеми української лінгвістики: теорія і практика. 2008.

14. Донченко О. Архетипи – спільне в нашому житті (розпізнавання архетипів як шлях до унікальності). Психологія особистості. № 1. 2011. С. 171 – 181.
15. Дюришин Д. Художественный перевод в межлитературном процес се. Москва, 1993.
16. Жаринов Е.В. Историко-литературные корни массовой беллетристики/ Москва: ГИТР, 2004. 269 с.
17. Карасик В. И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. Москва: Гнозис, 2004. 390 с.
18. Кикоть В. Роль асоціації у творенні та перекладі підтекстового образу поетичного твору // Studia Methodologica: альманах, 2009. Вип. 28. С. 28 – 39.
19. Кмиссаров В. Н. Общая теория перевода. Москва, 1999.
20. Колегаєва І. М. Зображення персонального дискурсу як жанрово детермінований вплив комунікативної вторинності в художньому тексті // Вісник Хакківського національного університету імені Н.В. Каразіна. 2010. № 896. С. 102 – 107.
21. Кондратенко Н. В. Дискурсивна парадигма досліджень художнього тексту // Записки з романо-германської філології. Вип. 1 (34). 2015.
22. Кондратенко Н.В. Дискурсивна прагматика дослідження художнього тексту // Записки з романо-германської філології. Вип. 1. 2015.
23. Кочерган М. П. Зіставне мовознавство і проблема мовних картин світу. Мовознавство. Київ: 2004. № 5–6. С. 12 – 22.
24. Кухаренко В.А. Интерпретация текста. Москва: Просвещение, 1988. 192 с.
25. Маслова В. А. Лингвокультурология: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. Москва: Издательский центр «Академия», 2001. 208 с.
26. Мацапура Л.В. Формирование жанрового канона в готических романах М.Г. Льюиса «Монах» и Ч.Р. Метьюрина «МельмотСкиталец» // Філологічні науки: зб. наук. пр. ПНПУ. Полтава: ПНПУ, 2013. Вип. 2. С. 32–39.

27. Мейхай Б. С. Философия искусства и художественная картина мира // Вопросы философии. 1983. №7. С. 116 – 125.

28. Микитенко А. В. Тлумачення поняття «символу» як найбільш складного знаку. Випуск 62.

29. Микитів Г. В. Знаковість архетипних символів у національно-мовній картині світу українців. Вісник Запорізького національного університету. № 1. 2012.

30. Невская Л.Г. Семантика дороги и смежных представлений в погребальном обряде URL: <http://www.symbolarium.ru/index.php/%D0%94%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%B3%D0%B0>.

31. Нідзельська Ю. М. Базові особливості в дослідженні архетипів і символів через призму сучасного мовознавства та лінгвотультурології // Житомирський державний університет. Том 29 (68). № 1. 2018.

32. Новикова М.А. Символика в художественном тексте. Символика пространства. Запорожье: СП «Верже», 1996. 172 с.

33. Панасенко К. О. Відтворення символів як перекладознавча проблема. Теорія і практика перекладу.

34. Панасенко К. О. Проблеми відтворення символіки поетичного тексту у перекладі. Херсон.

35. Пісня К. С. Сидоров О. Ф. Роль та відтворення просторової та анімалістичної символіки в художньому тексті. Філологічні науки. Книга 1. 2017.

36. Потапенко О. І. Словник символів. URL: <https://studfiles.net/preview/5252915/>.

37. Привалова И.В. Интеркультура и вербальный знак. Москва: Гнозис, 2005.

38. Про україну. Птахи-символи. URL: <http://about-ukraine.com/voron/>.

39. Раті А. О. Жанрові особливості англomовної літератури жахів та їх відтворення української мови. Дис. Київ. 2016.

40. Романюга Н. В. Поняття семіологічної адекватності у проєкції на перекладозначі студії // Вісник Житомирського державного університету. Випуск 62. Філологічні науки. 2012.

41. Романюга Н. Відтворення національних символів у художньому перекладі на тлі різномовних національних систем. Нові записки. Випуск 89 (1).

42. Седов К.Ф. Дискурс и личность: эволюция коммуникативной компетенции. Москва: Лабиринт, 2004. 320 с.

43. Символ в літературі. Українська література. URL: <https://ukrclassic.com.ua/katalog/teoriya-literaturi/2763-simvolizm-v-literaturi>.

44. Символ. Арка. URL: [https://megabook.ru/article/Арка%20\(символ\)](https://megabook.ru/article/Арка%20(символ)).

45. Символика сновидений, мифов и мистицизма. URL: <https://books.google.com.ua/books>.

46. Символізація. URL: <https://stud.com.ua/55797/kulturologiya/simvolizatsiya>

47. Символіка кола. URL: <https://superpower2.ru/uk/krasota-lica/symbolism-of-the-circle-the-perfect-formssss/>.

48. Солодуб Ю. П. Теория и практика художественного перевода. Москва: Издательский центр «Академия», 2005. 304 с.

49. Соломоник А. Б. Знак и символ. URL: [http://nounivers.narod.ru/pub/as\\_sym.htm](http://nounivers.narod.ru/pub/as_sym.htm)

50. Стівен Кінг. Кладовище домашніх тварин // Книжний Клуб «Клуб сімейного дозвілля». Харків: 2019. 400 с.

51. Тимошенко Т.М. Horror story вчера и сегодня // Вчені записки Харківського гуманітарного університету «Народна українська академія»: Харків: Вид-во НУА, 2008. Т. 14. С. 459–468.

52. Умберто Эко. Отсутствующая структура введение в семіологію. Санкт-Петербург. 2006.

53. Фоменко О. С. Поняття символ і його осмислення у сучасній лінгвістиці // Проблеми семантики слова, речення та тексту. Вип. 25. 2010.

54. Фролова І. Є. Омецинська О.В. Специфіка художнього дискурсу та його аспектів // Вісник ХНУ ім. Каразіна. 2018. Вип. 87. 52-61 с.
55. Хаботрякова П. С. Кореляція понять «образ», «символ» та «образ-симво» у сучасній лінгвістичній програмі // Вісник КНЛУ. Серія Філологія. Том. № 2. 2015.
56. Шама И.Н. О декодировании и воспроизведении символики в поэтическом переводе // Вісник Запорізького національного університету. Філологічні науки. 2008. № 1. С. 22 –232.
57. Шелестюк Е. В. Представленность символа в структуре понятия Landau: Verlag Empirische Padagogik, 2003. С. 32 – 45.
58. Шелестюк Е. В. Семантика художественного образа и символа. Дис. Москва: 1998. 209 с.
59. Шелестюк Е. В. Символ versus троп: сравнительный анализ семантики // Филологические науки. Москва: 2001. № 6. С. 50 – 58.
60. Шемуда М. Г. Художній переклад як важливий чинник міжкультурної комунікації. Наукові записки. Серія: Філологічні науки. Кн. 1. 2013. С. 164 – 168.
61. Carroll N. The Philosophy of Horror: or, the Paradoxes of the Heart. N.Y.: Routledge, 1996. 272 p.
62. Clasen M. Monsters Evolve: A Biocultural Approach to Horror Stories / M. Clasen // Review of General Psychology. 2012. Vol.16, № 2. P. 222–229.
63. Dijk T. A. van. Cognitive Processing of Literature Discourse // Poetics Today. 1979.
64. John R. Searle. The logical Status of fictional Discourse // New Literary Histori, 6 (1974-75).
65. King S. Pet Sematary. New York: Doubleday, 1983. 374 p.
66. Lovecraft H.P. The Annotated Supernatural Horror in Literature. N.Y.: Hippocamus Press, 2000. 228 p.
67. Morris Charles W. Foundations of the theory of signs. URL: <https://www.worldcat.org/title/foundations-of-the-theory-of-signs/oclc/526270>.

68. Peirce Charles S. Peirce's Semiotics. URL:  
<http://www.signosemio.com/peirce/semiotics.asp>.

69. Saussure F. Course in General Linguistics. New York City: The Philosophical Library, 1959.

70. Tymn M.B. Preface to Horror Literature: A Core Collection and Reference Guide / M.B. Tymn. NY.: L, 1981. 559 p.

## СПИСОК ДОВІДКОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ

71. Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов. 2-е изд., стереотип. Москва: Едиториал, 2004. 571 с.

72. Жайворонок В. В. Знаки української етнокультури : Словник-довідник. Київ: Довіра, 2006. 703 с.

73. Селіванова О. О. Лінгвістична енциклопедія. Полтава: Довкілля-К, 2010. 844 с.

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

75. Філософський словник. Київ: 1986. 296 с.

76. Энциклопедия символы и знаки. Болото URL:  
[http://sigils.ru/search\\_yandex.html](http://sigils.ru/search_yandex.html)

77. (ODO) Oxford Dictionaries Online. URL:  
[http://www.oxforddictionaries.com/view/entry/m\\_en\\_gb0837530#m\\_en\\_gb08375](http://www.oxforddictionaries.com/view/entry/m_en_gb0837530#m_en_gb08375).

78. (TMWD) The Merriam-Webster Dictionary. URL: <http://www.merriam-webster.com/dictionary/symbol>.

## ДОДАТКИ

Додаток А

### Символіка свого/чужого простору у літературі жахів та їх переклад українською мовою

	Символіка свого/чужого простору	Переклад
1.	<i>Steve was struck dumb by what he saw. Besides <u>the white hair</u>, Louis's face was that of an old, old man [65: 1081].</i>	<i>Від побаченого у Стіва відняло мову. Навіть якщо закрити очі на <u>посивіле волосся</u>, у Луїса було обличчя дуже-дуже старого чоловіка [50: 394].</i>
2.	<i>Steve was struck dumb by what he saw. Besides the white hair, Louis's <u>face was that of an old, old man</u> [65: 1081].</i>	<i>Від побаченого у Стіва відняло мову. Навіть якщо закрити очі на <u>посивіле волосся</u>, у Луїса було обличчя <u>дуже-дуже старого чоловіка</u> [50: 394].</i>
3.	<i><u>Louis's mouth was twitching</u> [65: 1081].</i>	<i><u>Його рот нервово сіпався</u> [50: 394].</i>
4.	<i>After a while Steve realized that <u>Louis was trying to smile</u> [65: 1081].</i>	<i>І Стів збагнув, що <u>Луїс намагається посміхнутися</u> [50: 394].</i>
5.	<i>He staggered a little, and Steve saw that <u>Louis had gone insane</u>, he saw this quite clearly [65: 1082].</i>	<i>Він трохи похитувався, і Стів зрозумів, що <u>Луїс збожеволів</u>, - це було очевидно [50: 395].</i>
6.	<i><u>Louis was insane and abysmally weary</u> [65: 1082].</i>	<i><u>Луїс був божевільним і смертельно втомленим</u> [50: 395].</i>

7.	<i>Church was swaying slowly back and forth as if drunk [65: 385].</i>	<i>Черч повільно хитався вперед-назад, наче п'яний [50: 148].</i>
8.	<i>Church has never looked like this – had never swayed, like a snake trying to hypnotize its prey [65: 385].</i>	<i>Черч ніколи не був таким. Він ніколи не хитався, як змія, що намагається загіпнотизувати жертву [50: 148].</i>
9.	<i>Church landed awkwardly, its hindquarters bunching beneath it and momentarily collapsing [65: 456].</i>	<i>Черч незграбно приземлився, вдарившись лапами об підлогу [50: 173].</i>
10.	<i>Then it strolled drunkenly off and was gone [65: 456].</i>	<i>А потім пішов, похитуючись, наче п'яний [50: 173].</i>
11.	<i>He lies around the house all day long and looks at me with those strange, muddy eyes – as if he'd seen something that had blasted away most of whatever intelligence a cat has [65: 440].</i>	<i>Він цілими днями пролежує в будинку і витріщається на мене своїми дивними тьмяними очима – неначе хтось витрусив з нього всі зародки котячого інтелекту [50: 167].</i>
12.	<i>It seemed to shoot Louise a look of green, ugly hate [65: 456].</i>	<i>Він кинув на Луїса огидний, повний ненависті погляд зелених очей [50: 173].</i>
13.	<i>But this smell was pretty damn bad. But Church lay totally still, radiating that stupid heat and that dirty stink, looking at Louis's face as if it could read the thoughts going on behind Louis's eyes [65: 456].</i>	<i>Проте запах від kota був якимось особливо відразливим. Та Черч лежав непорушно, випромінюючи те бридке тепло і нудотний сморід, і дивився на Луїса так, неначе міг прочитати його думки [50: 172].</i>



14.	<i>But this smell was pretty damn bad. But Church lay totally still, radiating that <u>stupid heat and that dirty stink</u>, looking at Louis's face as if it could read the thoughts going on behind Lous's eyes [65: 456].</i>	<i>Проте запах від kota був якимось особливо відразливим. Та Черч лежав непорушно, випромінюючи те <u>брудке тепло і нудотний сморід</u>, і дивився на Луїса так, неначе міг прочитати його думки [50: 172].</i>
15.	<i>Lying on the welcome mat was a <u>dead crow</u>. [65: 488].</i>	<i>На килимку лежала <u>мертва тава</u> [50: 183].</i>
16.	<i>Gage Creed came in, dressed in <u>his burial suit</u> [65: 1008].</i>	<i>У кухню зайшов Гейдж Крід, вбраний у свій <u>поховальний костюмчик</u> [50: 369].</i>
17.	<i><u>Moss was growing on the suit's shoulders and lapels</u> [65: 1008].</i>	<i><u>Плечі та лацкани піджака поросли мохом</u> [50: 369].</i>
18.	<i>Moss had fouled his <u>white shirt</u> [65: 1008].</i>	<i>Мох вкривав і <u>білу сорочку хлопчика</u> [50: 369].</i>
19.	<i>His fine blond <u>hair was caked with dirt</u> [65: 1008].</i>	<i>Його гарне біляве <u>волосся було перемазане багном</u> [50: 369].</i>
20.	<i><u>One eye had gone to the wall; it stared off into space with terrible concentration. The other was fixed on Jud</u> [65: 1008].</i>	<i><u>Одне око з жахливою зосередженістю втупилося в стіну</u>, а інше уважно розглядало Джада Крендала [50: 369].</i>
21.	<i><u>One eye had gone to the wall; it stared off into space with terrible concentration. The other was fixed on Jud</u> [65: 1008].</i>	<i><u>Одне око з жахливою зосередженістю втупилося в стіну</u>, а інше уважно розглядало Джада Крендала [50: 369].</i>

22.	<i>It lurched two steps toward him, shoes leaving <u>muddy tracks</u> on the worn linoleum [65: 1009].</i>	<i>Воно наблизилось до Джада на два кроки, лишаючи <u>брудні сліди</u> на старому лінолеумі [50: 369].</i>
23.	<i><u>A cold hand</u> fell on Louis's shoulder [65: 1091].</i>	<i>Холодна рука опустилася на Луїсове плече [50: 397].</i>
24.	<i>Rachel's <u>voice was grating, full of dirt</u> [65: 1091].</i>	<i><u>Голос</u> Рейчел був <u>шорстким, повним мертвої землі</u> [50: 397].</i>
25.	<i>Suddenly the mist lost its light and Louis realized that a face was hanging in the air ahead of him, leering and gibbering [65: 350].</i>	<i>Раптом туман потьмянів, і Луїс збагнув, що над ним в повітрі висить обличчя; воно зловісно осміхалось і щось бурмотіло [50: 352].</i>
26.	<i>Its eyes, tilted up like the eyes in a classical Chinese painting, were a rich yellowish gray, sunken, gleaming [65: 350].</i>	<i>Запали та розкосі, як на класичних китайських гравюрах, каламутно-жовті мертві очі [50: 352].</i>
27.	<i>The mouth was drawn in a rictus ; the lower lip was turned inside out, revealing teeth stained blackish-brown and worn down almost to nubs [65: 350].</i>	<i>Рот розчахнувся в брудкій гримасі, вивернута нижня губа оголювала майже остаточно стесані зуби з чорно-коричневими плямами [50: 352].</i>
28.	<i>The mouth was drawn in a rictus; the lower lip was turned inside out, revealing teeth stained blackish-brown and worn down almost to nubs [65: 350].</i>	<i>Рот розчахнувся в брудкій гримасі, вивернута нижня губа оголювала майже остаточно стесані зуби з чорно-коричневими плямами [50: 352].</i>
29.	<i>The mouth was drawn in a rictus ; the</i>	<i>Рот розчахнувся в брудкій</i>

	<i>lower lip was turned inside out, revealing teeth stained blackish-brown and worn down almost to nubs [65: 350].</i>	<i>гримасі, вивернута нижня губа оголювала майже остаточно стесані зуби з чорно-коричневими плямами [50: 352].</i>
30.	<i>But what struck Louis were the ears, which were not ears at but curving horns... they were not like devil's horns; they were ram's horns [65: 350].</i>	<i>Але Луїса найбільше вразили вуха, які були зовсім не вухами, а вигнутими рогами – швидше баранячими, ніж чортячими [50: 352].</i>
31.	<i>But what struck Louis were the ears, which were not ears at but curving horns... they were not like devil's horns; they were ram's horns [65: 350].</i>	<i>Але Луїса найбільше вразили вуха, які були зовсім не вухами, а вигнутими рогами – швидше баранячими, ніж чортячими [50: 352].</i>
32.	<i>Veins in there pulsed black [65: 958].</i>	<i>Вени на ній пульсували чорним [50: 352].</i>
33.	<i>Its nostrils flared, as if with breath and life, and blew out white vapors [65: 958].</i>	<i>Ніздрі палахкотіли вогнем: наче вдихаючи життя та повітря, вони видихали білу пару [50: 352].</i>
34.	<i>As Louis drew closer, the floating head's tongue lolled out. It was long and pointed dirty yellow in color. It was coated with peeling scales and as Louis watched, one of these flipped up and over like a manhole cover and a white worm oozed out [65: 959].</i>	<i>Коли Луїс підійшов ближче, голова вивалила свого язика. Він був довгим і гострим, брудно-жовтого кольору, вкритий дрібними лусочками. Луїс помітив, як одна з них припіднялася і звідти, як з люка, виліз білий хробак [50: 352].</i>

35.	<i>As Louis drew closer, the floating head's tongue lolled out. It was long and pointed dirty yellow in color. It was coated with peeling scales and as Louis watched, one of these flipped up and over like a manhole cover and a white worm oozed out [65: 959].</i>	<i>Коли Луїс підійшов ближче, голова вивалила свого язика. Він був довгим і гострим, брудно-жовтого кольору, вкритий дрібними лусочками. Луїс помітив, як одна з них припіднялася і звідти, як з люка, виліз білий хробак [50: 352].</i>
36.	<i>The Wendigo, dear Christ, that was the Wendigo-the creature that moves through the north country, the creature that can touch you and turn you into a cannibal [65: 963].</i>	<i>Вендіго, милостивий Боже, це був Вендіго – істота, яка блукає північними землями, істота, яка торкається тебе та обертає на канібала [50: 353].</i>
37.	<i>I know it sounds funny to say your nice little house there on the main road, with its phone and electric lights and cable TV and all, is on the edge of a wilderness, but it is [65: 76].</i>	<i>То дивно, мо', буде звучати, та ваш затишний будинок біля дороги, з телефоном, електрикою і кабельним телебаченням, стоїть на межі цивілізації [50: 34].</i>
38.	<i>This was the one he had chosen: a big old New England colonial sided and insulated [65: 10].</i>	<i>Це був саме той будинок, який він обрав: великий, старий, у новоанглійському колоніальному стилі [50: 10].</i>
39.	<i>Beyond the house was a large field for the children to play in, and beyond the field were woods that went on damn near forever [65: 10].</i>	<i>За будинком лежало велике поле, де могли гратися діти. За ним ген за небокрай тягнувся ліс [50: 10].</i>

40.	<i>The path curved down, bending in and out between very old firs, and then cut widely through a brambly, tangled patch of undergrowth [65: 81].</i>	<i>Стежина вилась вниз, петляючи поміж старими ялинами, проривалась крізь колючі зарослі ожини та густі чагарники [50: 36].</i>
41.	<i>The path curved down, bending in and out between very old firs, and then cut widely through a brambly, tangled patch of undergrowth [65: 81].</i>	<i>Стежина вилась вниз, петляючи поміж старими ялинами, проривалась крізь колючі зарослі ожини та густі чагарники [50: 36].</i>
42.	<i>The path curved down, bending in and out between very old firs, and then cut widely through a brambly, tangled patch of undergrowth [65: 81].</i>	<i>Стежина вилась вниз, петляючи поміж старими ялинами, проривалась крізь колючі зарослі ожини та густі чагарники [50: 36].</i>
43.	<i>The going was soupy here, and Louis's boots squelched in mud and some standing water [65: 81].</i>	<i>Далі довелося брести якоюсь тванню, і Луїсові черевики хлопали по багнюці та стоячій воді [50: 36].</i>
44.	<i>The going was soupy here, and Louis's boots squelched in mud and some standing water [65: 81].</i>	<i>Далі довелося брести якоюсь тванню, і Луїсові черевики хлопали по багнюці та стоячій воді [50: 36].</i>
45.	<i>At one point they stepped over a marshy spot using a pair of good-sized tussocks as stepping stones [65: 81].</i>	<i>А в одному місці їм довелося переходити болотисту місцину, перескакуючи з купини на купин [50: 36].</i>

46.	<i>At one point they stepped over a marshy spot using a pair of good-sized tussocks as stepping stones [65: 81].</i>	<i>А в одному місці їм довелося переходити болотисту місцину, перескакуючи з купини на купин [50: 36].</i>
47.	<i>It narrowed and then, just ahead, Louis saw head-high swatch a Ellie and Jud go under an arch made of old weather stained boards [65: 83].</i>	<i>Вона звузилася, і Луїс побачив, як Джад і Еллі проходять під аркою, збитою зі старих, поточених зливами дощечок [50: 36].</i>
48.	<i>Written on these in faded black paint, only just legible, were the words PET SEMATARY [65: 83].</i>	<i>На них ледь-ледь виднівся чорний напис: кладвище домашніх тварин [50: 36].</i>
49.	<i>It was bounded by thickly interlaced under-brush on three sides and an old blowdown on the fourth [65: 84].</i>	<i>З трьох боків його оточував густий підлісок, а з четвертого – бурелом [50: 37].</i>
50.	<i>It was bounded by thickly interlaced under-brush on three sides and an old blowdown on the fourth [65: 84].</i>	<i>З трьох боків його оточував густий підлісок, а з четвертого – бурелом [50: 37].</i>
51.	<i>And yet, seen against the perimeter of low bushes and straggly trees that fought for living space and sunlight here, the very fact of their clumsy manufacture, and the fact that humans were responsible for what was here, seemed to emphasize what symmetry they had [65: 84].</i>	<i>Посеред галявини, обрамленої непрохідними чагарниками, де кожне дерево вперто боролось за крихти сонячного світла, ці дрібні та незграбні витвори дитячих рук вражали неймовірною гармонійністю [50: 37].</i>
52.	<i>Bemused by the thought that here was a graveyard that went farther back</i>	<i>Вражений думкою, що це кладовище для тварин може бути</i>

	<i>than many graveyards for people [65: 85].</i>	<i>старшим за людські цвинтарі [50: 40].</i>
53.	<i>Louis noticed that the place did not just seem to have a sense of order pattern; the memorials had arranged in rough a concentric circles [65: 85].</i>	<i>Луїс помітив, що це місце не просто здавалося впорядкованим: пам'ятники були встановлені нерівними концентричними колами [50: 37].</i>
54.	<i>Moving inward, the pet graves became older; fewer and fewer of the inscriptions could be read, but those that could yielded a rough timeline extending into the past [65: 89].</i>	<i>Ближче до центру кладовища могили ставали все старішими; було дедалі складніше розшифрувати написи на надгробках, але ті, які ще вдавалося прочитати, все глибше занурювали в минуле [50: 39].</i>
55.	<i>Moving inward, the pet graves became older; fewer and fewer of the inscriptions could be read, but those that could yielded a rough timeline extending into the past [65: 89].</i>	<i>Ближче до центру кладовища могили ставали все старішими; було дедалі складніше розшифрувати написи на надгробках, але ті, які ще вдавалося прочитати, все глибше занурювали в минуле [50: 39].</i>
56.	<i>It occurred to him even then that there was something too Convenient about that blowdown and the way it stood between the pet cemetery and the depths of woods beyond, woods which Jud Crandall later sometimes referred to absently as “the Indian</i>	<i>Йому спало на думку, що надто вже зручно розташувався бурелом: якраз на межі між кладовищем домашніх тварин і лісовими нетрями, які Дžad назвав індіанськими лісами [50: 41].</i>

	<i>woods”[65: 95].</i>	
57.	<i>The flash’s beam centered brightly on the jumbled heap of (bones) fallen trees and old logs [65: 125].</i>	<i>Промені ліхтарика падали на безладно скинуті (кістки) дерева та старі колоди [50: 125].</i>
58.	<i>Jud started up. He simply mounted, as if climbing a set of stairs [65: 316].</i>	<i>Джад просто поліз угору. Він наче йшов сходами, поведився як людина, що точно знала, яким буде її наступний крок [50: 125].</i>
59.	<i>Jud angled slightly left, away from the center of the deadfall [65: 316].</i>	<i>Джад плавно повернув ліворуч від центру бурелому [50: 125].</i>
60.	<i>You felt us going downhill [65: 323]?</i>	<i>Ти відчув, що ми спустилися [50: 127]?</i>
61.	<i>This is the edge of what the Micmacs used to call Little God Swamp [65: 323].</i>	<i>Цю містину мікмаки прозивали колись Болотом маленького бога [50: 127].</i>
62.	<i>The fur traders who came through called it Dead Man’s Bog [65: 323].</i>	<i>Торговці хутром називали її Трясовиною мерця [50: 127].</i>
63.	<i>But after stepping over half a dozen tussocks, he looked down and saw that his feet, calves, knees, and lower thighs had disappeared into a ground fog that was perfectly smooth, perfectly white, and perfectly opaque [65: 327].</i>	<i>Але, попереходивши якийсь час по купинах, він опустил голову і побачив, що його стопи, литки, поліна та стегна тонуть у цілковито білому, гладкому, непроглядному тумані [50: 128].</i>
64.	<i>Are we above the tree-line [65: 322]?</i>	<i>Ми вже піднялися над лісом [50: 131]?</i>



65.	<i>He looked up and saw a billion stars, cold lights in the dark [65: 333].</i>	Луїс задер голову і побачив у вишині мільярди зірок, які холодним блиском осявали темряву [50: 131].
66.	<i>He looked up and saw a billion stars, cold lights in the dark [65: 333].</i>	Луїс задер голову і побачив у вишині мільярди зірок, які холодним блиском осявали темряву [50: 131].
67.	<i>Never in his life had the stats made him feel so completely small, infinitesimal, without meaning [65: 333].</i>	Ще ніколи Луїс не почувався таким маленьким, упослідженим і незначним [50: 131].
68.	<i>The wall felt old, chipped and channeled and wrinkled [65: 333].</i>	Стіна видавалася старою, щербатою і зморшуватою [50: 131].
69.	<i>They were standing on a rocky, rubble strewn plate of rock which slide out of the thin earth directly ahead like a dark tongue [65: 335].</i>	Вони стояли на скелястому плато, посеред якого чорним язиком простягалась тонка смужка землі [50: 131].
70.	<i>They were standing on a rocky, rubble strewn plate of rock which slide out of the thin earth directly ahead like a dark tongue [65: 335].</i>	Вони стояли на скелястому плато, посеред якого чорним язиком простягалась тонка смужка землі [50: 131].
71.	<i>They had apparently climbed to the top of the mesa of some weird, flat-topped mesa, a geological anomaly [65: 335].</i>	Вочевидь, вони видерлись на якусь дивну месу з абсолютно пласкою верхівкою – специфічна геометрична аномалія [50: 131].

72.	<i>Turning back to Jud, Louis saw dry grasses bending before the steady wind that blew coldly in his face, and saw that it was a hill, not an isolated mesa [65: 335].</i>	<i>Обернувшись до Джада, Луїс побачив суху траву, що коливалася на крижаному вітрі [50: 131].</i>
73.	<i>Turning back to Jud, Louis saw dry grasses bending before the steady wind that blew coldly in his face, and saw that it was a hill, not an isolated mesa [65: 335].</i>	<i>Обернувшись до Джада, Луїс побачив суху траву, що коливалася на крижаному вітрі [50: 131].</i>
74.	<i>The ground was stony and hard [65: 340].</i>	<i>Земля була твердою і кам'янистою [50: 133].</i>
75.	<i>It's <u>a dream</u>, he thought, and it was only in his relief that he realized <u>he had been frightened</u> after all [65: 193].</i>	<i>«<u>Сон</u>, - подумав він. – <u>Лише сон</u>» [50: 80].</i>
76.	<i><u>The dead do not return</u>; it is physiologically impossible [65: 193].</i>	<i><u>Мертві не повертаються</u>: це фізично не можливо [50: 80].</i>
77.	<i>Instead of opening <u>the door</u>, he simply <u>passed through it</u> [65: 195].</i>	<i>Паскоу не відчинив <u>дверей</u>. Натомість він просто <u>пройшов крізь них</u> [50: 81].</i>
78.	<i>I come as a friend [65: 203].</i>	<i>Я прийшов як друг [50: 84].</i>
79.	<i>Pascow was grinning. His <u>bloody lips</u> were wrinkled back from his teeth, and his healthy road-crew tan in the moon bony light had become overlaid with the white of a corpse about to be</i>	<i>Паскоу посміхався: зуби стирчали з-під <u>закривавлених губ</u>, а здорова засмага сховалася під саваном мертвотної блідості [50: 83].</i>

	<i>sewn into its winding shroud [65: 200].</i>	
80.	<i>Pascow was grinning. His bloody lips were wrinkled back from his teeth, and his healthy road-crew tan in the moon bony light had become overlaid with <u>the white of a corpse</u> about to be sewn into its winding shroud [65: 200].</i>	<i>Паскоу посміхався: зуби стирчали з-під закривавлених губ, а здорова засмага сховалася під саваном <u>мертвотної блідості</u> [50: 83].</i>
81.	<i>Then <u>the moon</u> sailed out from behind a cloud, flooding the room <u>with cold white light</u> [65: 192].</i>	<i><u>Місяць</u> повільно вислизнув з-за хмар, сповнюючи спальню <u>холодним сріблястим сяйвом</u> [50: 80].</i>
82.	<i><u>The door must not be opened,</u>" (8)Pascow said [65: 202].</i>	<i><u>Двері мають бути зачинені,</u> - промовив Паскоу [50: 84].</i>
83.	<i><u>The barrier was not made to be broken</u> [65: 202].</i>	<i><u>Кордони створювалися не для того, щоб <u>переступати через них</u></u> [50: 84].</i>
84.	<i>Remember this: there is more <u>power here than you know</u>. It is <u>old and always restless</u>" [65: 202].</i>	<i>Пам'ятай: тут більше <u>сили</u>, ніж ти можеш собі уявити. <u>Вона стара і ніколи не відає спокою</u> [50: 84].</i>
85.	<i><u>Your destruction and the destruction of all you love is very near, Doctor</u> [65: 203].</i>	<i><u>Загибель твоя і всіх, кого ти любиш, <u>наближається</u>, докторе</u> [50: 84].</i>
86.	<i>He said that <u>he was sent to warn</u> but that he couldn't interfere [65: 827].</i>	<i>Він сказав, що його <u>послали попередити</u>, але він не може</i>

		<i>втручатися [50: 305].</i>
87.	<i>He said that he was sent to warn but that <u>he couldn't interfere</u> [65: 827].</i>	<i>Він сказав, що його послали попередити, але <u>він не може втручатися</u> [50: 305].</i>
88.	<i>He slept as his daughter awoke in an airplane somewhere above Niagara Falls, screaming from a nightmare of <u>clutching hands</u> and <u>stupid yet merciless eyes</u> [65: 827].</i>	<i>Він сказав, що його <u>послали попередити</u>, але він не може втручатися [50: 305].</i>
89.	<i>He slept as his daughter awoke in an airplane somewhere above Niagara Falls, screaming from a nightmare of <u>clutching hands</u> and <u>stupid yet merciless eyes</u> [65: 820].</i>	<i>Він сказав, що його послали попередити, але <u>він не може втручатися</u> [50: 303].</i>
90.	<i>He should have expected it; <u>there had been rain</u>, and a grave liner was not watertight [65: 904].</i>	<i>Луїс мав би це передбачити: <u>останніми днями дощило</u>, а ящик не був водонепроникним [50: 333].</i>
91.	<i>Outside <u>the wind</u> had risen to <u>near-gale force</u> [65: 849].</i>	<i><u>Вітер</u> надворі піднявся до майже штормового [50: 312].</i>
92.	<i>It was a steady droning presence, <u>making the electrical wires hum oddly</u> [65: 849].</i>	<i><u>Шарпкий і не приємний, він змушував дивно гудіти телефонні дроти</u> [50: 312].</i>
93.	<i><u>The wind was almost strong enough to rip the car door out of his hands</u> [65: 862].</i>	<i><u>Сильний вітер</u> заледве не виламував дверцята автомобіля [50: 318].</i>
94.	<i>He turned the corner onto Pleasant Street, <u>still following the fence</u> [65:</i>	<i><u>Вітер</u> <u>переслідував його</u>, наступаючи на п'яти [50:</i>

	865].	319].
95.	<i>Beside him, <u>the branches of an old elm groaned restlessly</u> in the wind, making Louis think of jackleg necktie parties [65: 863].</i>	<i>Поруч з Луїсом <u>безперервно скрипіли</u> на вітрі <u>гілки старого в'яза</u>, що скидалося на стогін жертви лінчування [50: 318].</i>
96.	<i>He couldn't see <u>no stars</u> but had a sense of clouds rushing past over head at high speed [65: 849].</i>	<i>Луїс не бачив <u>жодної зірочки</u>, але хмари зі скаженою швидкістю неслися над головою [50: 312].</i>
97.	<i>He couldn't see <u>no stars</u> but had a sense of <u>clouds rushing past over head at high speed</u> [65: 849].</i>	<i>Луїс не бачив жодної зірочки, але <u>хмари зі скаженою швидкістю неслися над головою</u> [50: 312].</i>
98.	<i>The trees were only moving shapes against <u>a cloudy sky backlit</u> by the glow from the airport not too far distant [65: 862].</i>	<i>На тлі <u>захмареного неба</u> дерева бовваніли <u>всього-на-всього</u> розмитими тіннями [50: 318].</i>
99.	<i>He had gotten Gage in his arms and was most of the way back to Mason Street when <u>a dog began to bark</u> somewhere [65: 923].</i>	<i>Луїс із Гейджем на руках уже був на півдороги до машини, коли десь <u>почав брехати собака</u> [50: 340].</i>
100.	<i><u>It began to howl</u>, its gruff voice filling the street Auggggh-R0000 [65: 923]!</i>	<i>Ні, не просто <u>брехати – вити!</u> Його <u>грубий голос</u> заповнив вулицю: ААААУУУУ [50: 340].</i>

## SUMMARY

The master's qualification paper deals with the problem of translating the symbols of self/other space group in texts of artistic discourse based on case study of Stephen King's prose in Ukrainian translation.

**The relevance** of this research is predetermined by the interest of translation scholars to the study of symbols and their functioning in multilingual discourses, in particular in artistic discourse, and the problem of the functioning of the symbols of self/other space group in horror literature and its rendering in translation, as far as these issues are related to the unresolved problems of modern linguistics and translation studies. The relevance of the paper is also determined by the study of the symbols of self/other space group in the literature of horror in translation studies, which allows to speak more objectively about translation decisions in solving the main task – adequacy in translation, as well as to objectively carry out a comparative analysis of the source text with the target text in order to outline the specificity of space symbolization and rendering in translation.

**The aim** of the paper is to analyze the symbols of self/other space group in horror literature and the lingual features of its rendering in Ukrainian.

This aim is achieved through a series of interrelated **tasks**:

- 1) to determine the theoretical basis for the study of symbolism in contemporary literary, linguistic and translation studies;
- 2) to present the specificity of rendering the symbols of space group in the process of translation;
- 3) to investigate artistic discourse as a basis for the realization of symbols of space group;
- 4) to characterize the genre typological features of horror;
- 5) to identify the specificity of rendering the symbols of self/other space group in the horror literature;

**The object** of the research is the symbols of self/other space group in horror literature in translation.

**The subject** of the study is rendering of peculiarities of space symbolism in horror transcoding.

The characteristic features of symbols as a linguistic and translation phenomenon determine the usage of a number of **methods** of theoretical and practical research:

1) theoretical methods include the analysis of literary sources and the synthesis of information obtained;

2) practical research included the use of the discursive and interpretative analysis of texts of artistic discourse as well as the method of translation (transformation) analysis and quantitative calculation methods.

**The data source** of the research is Stephen King's book *Pet Sematary* in the source language and its Ukrainian translation. The total sample volume of linguistic means of the symbols of self/other space group and analyzed translation transformations are of 100 units each.

It was revealed that the linguistic essence of the obtained results is that the peculiarities of the rendering of symbolism in the theory-practice of translation of different discourses and the peculiarities of the translation of symbolism in artistic discourse are analyzed in the paper, because the rendering of the symbolism of self/ other space group in the horror literature has not been explored before and needed detailed consideration due to the particularities of the horror genre.

The symbol is understood as a symbol of any unit, in addition, the symbol is a rather complicated way of interaction of phonetic, lexical, grammatical sublevels of language in the process of comprehension of verbal signs. Symbol in artistic text is related to the understanding of text as a cultural communicative system, which expresses images, motives, symbols transitions from era to era, from text to text, accumulates and retains the huge semantic potential necessary for understanding both the text as a whole and to interpret its individual units.

The main task of the authors of the horror literature is to create an appropriate atmosphere, strengthened and psychologically grounded creation of fear and interest in the conflict. In the aesthetics of the dreadful, the danger and the

anxiety caused by the expectation are decisive, that is, the mystery associated with fear. The disclosure of the mystery is determined by the intensity of the plot's development. That is why they distinguish the category of the mystical in the horror literature. In addition, horror literature also touches upon social, philosophical and moral topics.

Rendering the linguistic means of the symbols of self/other space group in texts of artistic discourse is performed with the application of multilevel translation transformations – lexical and semantic, grammatical, and lexical and grammatical ones.

In translation of the symbols of self/other space group, in the character context, the most frequent lexical-semantic transformations are used, accounting for 59% of the total number of transformations. Lexical-semantic transformations are most often associated with the need to convey only one meaning of a word and its symbolic meaning through the use of differentiation (36%) to create an appropriate impact on the reader. The use of transformation of specialization (18%) allows the translator to translate the symbolically labeled word of broad semantics into a word of narrower semantics to reproduce symbolism, and in some cases even increase it. Grammatical transformations (41%) are related to providing greater motivation and comprehension of symbolic units with the addition (27%).

The most frequent grammatical translation transformations that make up 52% of the total number of transformations are used in the rendering of space border symbols. Grammatical transformations are most often associated with the omission (28%) of a particular word, which results in the loss of symbolism of the units marked. The lexical-semantic transformations (45%) are connected in order to reproduce the cause-and-effect relationship to preserve the symbolism of the lexical units, so modulation (21%) is most often used, allowing the translator to reproduce the cause-and-effect relationship to preserve the symbolism lexical units. The lexical and grammatical transformations make up 3% of the total.

The translation of spatial symbolic markers of self/other space that introduces danger warnings uses lexico-semantic (47%) and grammatical (47%)



transformations. Lexical-semantic transformations are most often associated with the need to reproduce narrow word semantics by applying substantiation (21%) to reproduce symbolism in the language of translation. Grammatical transformations are most often associated with the omission (27%) of a particular word, which results in the loss of symbolism of the marked units. The lexical and grammatical transformations make up 6% of the total.

The most frequent translation transformations are lexico-semantic (50%), which allow to achieve the reproduction of the symbolism of spatial symbolism through narrowing, refinement and modification of meaning. In this group, the main transformation is differentiation (23%).

The second most frequent grammatical transformations (47%) are due to the grammatical differences between the original language and the language of translation, as well as the need to provide greater motivation and comprehension of symbolic units, or omit some units if they do not carry the basic semantic load. The main grammatical transformations in the reproduction of spatial symbols are omission (18%) and addition (14%).

The lexical-grammatical transformations (3%) are caused by the need to preserve the semantics, emotional load of expression in order to achieve its main purpose - to reproduce the symbolism of self/other space group. In this group, the main transformations are total reorganization (1.5%) and antonymic translation (1.5%).

Thus, the main translation transformations used for rendering English symbols of self/other space group in horror literature in Ukrainian translations are as follows: differentiation (23%), omission (18%), addition (14%).

The study showed the great prospects for further research of symbols of self/other space group in horror literature and its translation.

The conducted research contributes to modern theories and practices of translation of symbolic self/other space group, linguistics of texture and discourse. Within the framework of the study of symbolic self/other space group in horror literature, the following directions for further exploration are promising: analysis

of communicative tactics symbolic space group, comparative studies of spatial symbolism in horror literature, interlingual comparison of the ways and means of rendering symbolic self/other space group in horror literature.