

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ЛІНГВІСТИЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

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

**Кваліфікаційна робота магістра з перекладознавства**  
**на тему: «Вербалізація концепту ВІЙНА в оригіналі і перекладі роману**  
**Ентоні Дорра «Все те незримо світло»: лінгвокогнітивний**  
**і перекладознавчий аспекти»**

Студентки групи МПа 51-19  
факультету перекладознавства  
освітньо-професійної програми  
Перекладознавство: професійно-  
орієнтований переклад (англійська мова і  
друга іноземна мова)  
за спеціальністю 035 Філологія  
Кравчук Анни Володимирівни

Допущена до захисту  
«\_\_\_»\_\_\_\_\_ 2020 року

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

Науковий керівник:  
доктор філологічних наук,  
професор Ніконова В.Г.

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

MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE OF UKRAINE

KYIV NATIONAL LINGUISTIC UNIVERSITY

Korunets Department of English and German Philology and Translation

**Master Degree Thesis in Translation Studies**

**under the title:** “Verbalization of the concept WAR in the translations of the novel by Anthony Doerr “All The Light We Cannot See”: linguistic, cognitive and translation perspectives”

Group MPa 51-19  
School of translation studies  
Educational Programme Translation  
Studies: Specialized Translation (English  
and Second Foreign Language)  
Majoring 035 Philology  
Anna V. Kravchuk

Research supervisor:  
V.G. Nikonova  
Doctor of Philology,  
Full Professor

Kyiv – 2020

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) \_\_\_\_\_ курсу \_\_\_\_\_ групи факультету перекладознавства КНЛУ

\_\_\_\_\_ (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 \_\_\_\_\_

Науковий керівник \_\_\_\_\_

Дата видачі завдання \_\_\_\_\_ “10” вересня 2019 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 2019 р.	
2.	Написання теоретичної частини кваліфікаційної роботи (розділ 1)	Листопад 2019 р.	
3.	Добір мовного матеріалу тексту і складання Додатку (100 англійськомовних речень та їх переклад)	Грудень 2019 р.	
4.	Аналіз мовного матеріалу тексту, який досліджується, і написання аналітичної частини кваліфікаційної роботи (розділ 2)	Березень 2020 р.	
5.	Проведення перекладацького аналізу досліджуваного мовного явища і написання практичної частини кваліфікаційної роботи (розділ 3)	Травень 2020 р.	
6.	Написання вступу і висновків дослідження, подання завершеної кваліфікаційної роботи науковому керівнику для попереднього перегляду	Вересень 2020 р.	
7.	Попередній захист кваліфікаційної роботи і подання завершеної кваліфікаційної роботи на кафедрі	01 жовтня 2020 р.	
8.	Оформлення документації (відгуки) і підготовка презентації до захисту кваліфікаційної роботи	Жовтень 2020 р.	
9.	Захист кваліфікаційної роботи магістра з перекладознавства	Грудень 2020 р.	

Науковий керівник \_\_\_\_\_ (підпис)

Студент \_\_\_\_\_ (підпис)

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

студента(ки) \_\_\_\_\_ курсу групи \_\_\_\_\_ 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)

\_\_\_\_\_ (ПІБ студента)

за темою \_\_\_\_\_

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

Особиста думка керівника \_\_\_\_\_

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

\_\_\_\_\_ (ПІБ студента)

рекомендована до захисту

\_\_\_\_\_ (підпис керівника)

\_\_\_\_\_ (ПІБ керівника)

” \_\_\_\_ ” \_\_\_\_\_ 2020 року.

**РЕЦЕНЗІЯ НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ МАГІСТРА  
З ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВА**

студента(ки) \_\_\_\_\_ курсу групи \_\_\_\_\_ 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)**

(ПІБ студента)

за темою \_\_\_\_\_

	<b>Критерії</b>	<b>Оцінка в балах</b>
1.	Наявність основних компонентів структури роботи — <b>загалом 10 балів</b> (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 — <b>загалом 10 балів</b> (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 — <b>загалом 10 балів</b> (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 — <b>загалом 10 балів</b> (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 — <b>загалом 10 балів</b> (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 — <b>загалом 10 балів</b> (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 — <b>загалом 10 балів</b> (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)

” \_\_\_\_ ” \_\_\_\_\_ 2020 р.

## ЗМІСТ

ВСТУП .....	1
РОЗДІЛ 1 .....	4
КАТЕГОРІЯ «КОНЦЕПТ» ТА ЇЇ ЗАГАЛЬНІ ТЕОРЕТИЧНІ ПОЛОЖЕННЯ В МОВОЗНАВСТВІ, КОГНІТИВНІЙ ЛІНГВІСТИЦІ ТА ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВІ .....	4
1.1 Категорія «концепт» та її загальні положення.....	4
1.1.1 Теоретичні основи дослідження концепту .....	4
1.1.2 Теоретичні засади дослідження засобів вербалізації концепту .....	8
1.1.3 Теоретичне підґрунття концепту ВІЙНА та способи його реалізації .....	12
1.2 Поняття концепту у перекладознавчій науці .....	14
1.2.1 Поняття концепту у сучасній перекладознавчій парадигмі .....	14
1.2.2 Релевантність моделей та способів перекладу завданням відтворення концепту у сучасному перекладознавстві. ....	17
1.2.3 Переклад когнітивної метафори як мовна репрезентація концептуальних картин світу.....	19
1.3 Художній дискурс: лінгвістичні, когнітивні та соціокультурні аспекти .....	21
Висновки до розділу 1 .....	27
РОЗДІЛ 2 .....	29
ЗАСОБИ ВЕРБАЛІЗАЦІЇ КОНЦЕПТУ ВІЙНА У РОМАНІ ЕНТОНІ ДОРРА «ВСЕ ТЕ НЕЗРИМЕ СВІТЛО» .....	29
2.1 Лексичні засоби вербалізації концепту ВІЙНА у творі «Все те незриме світло» .....	29
2.2 Репрезентація концепту ВІЙНА за допомогою концептуальної метафори..	36
Висновки до розділу 2 .....	47
РОЗДІЛ 3 .....	49
СПОСОБИ ПЕРЕКЛАДУ ЛІНГВІСТИЧНИХ ЗАСОБІВ ВЕРБАЛІЗАЦІЇ КОНЦЕПТУ ВІЙНА У РОМАНІ ЕНТОНІ ДОРРА «ВСЕ ТЕ НЕЗРИМЕ СВІТЛО» .....	49
3.1 Особливості відтворення концептуальної метафори у перекладі роману «Все те незриме світло» .....	49
3.2 Перекладацькі трансформації при перекладі лінгвістичних засобів реалізації концепту ВІЙНА .....	56

3.2.1 Лексичні трансформації при перекладі лінгвістичних засобів реалізації концепту ВІЙНА .....	58
3.2.2 Граматичні трансформації при перекладі лінгвістичних засобів реалізації концепту ВІЙНА .....	63
3.2.3 Лексико-граматичні трансформації при перекладі англомовних засобів вербалізації концепту ВІЙНА.....	68
Висновки до розділу 3 .....	69
ВИСНОВКИ.....	72
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	77
СПИСОК ДОВІДКОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	84
СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ .....	84
ДОДАТОК	
Засоби вербалізації концепту ВІЙНА у романі Ентоні Дорра «Все те незриме світло» та їх відтворення українською мовою .....	85
SUMMARY .....	102

## ВСТУП

Кваліфікаційна робота присвячена дослідженню особливостей перекладу засобів вербалізації концепту ВІЙНА у романі Ентоні Дорра «Все те незримо світло».

**Актуальність теми.** Проблема перекладу засобів вербалізації концепту ВІЙНА в художньому дискурсі на українську мову набуває помітного наукового інтересу для лінгвістичного, когнітивного та перекладацького дослідження. Переклад художнього дискурсу вважається одним з найскладніших, адже тепер до збереження форми, змісту, структури та естетичного впливу оригіналу тексту додалось ще й відтворення концептуальної картини світу. Завдяки концептуальному аналізу виникає можливість поглянути на проблему в новому ракурсі.

Актуальність даної теми пов'язана з тим, що концепт ВІЙНА інтуїтивно зрозумілий та загальновідомий, але насправді він є досить складним та неоднозначним. Адже його трактування може відрізнитися через велику кількість фактів: історичний період в якому відбувається війна та в якому вона описується, суспільно-політичне становище країн у минулому або зараз; погляди автора на війну, його вік, походження, а також безпосередня участь у війні або ж розповіді інших. Крім того на вибір слів або концептуальних метафор для вербалізації концепту, а також згодом на його відтворення, впливають концептуальні картини світу країн, які відбивають ментальну та культурну своєрідність нації, що і становить виклик для перекладача у підборі правильної лексики та еквівалентів. Крім того, при перекладі тексту, що належить до художнього дискурсу, передача авторського світогляду та збереження авторського стилю є найголовнішим для перекладача.

**Мета і завдання дослідження.** Розглянути засоби вербалізації концепту ВІЙНА в англійській мовній картині світу та з'ясувати способи їх відтворення українською мовою.

Відповідно до поставленої мети формулюємо наступні **завдання**:



- уточнити визначення поняття концепту в мовознавстві, лінгвістиці та перекладознавстві;
- розглянути основні стратегії перекладу засобів вербалізації концепту ВІЙНА в художньому дискурсі;
- проаналізувати лінгвістичні аспекти художнього дискурсу;
- виокремити засоби вербалізації концепту ВІЙНА в романі Ентоні Дорра «Все те незримо світло»;
- виявити та охарактеризувати концептуальні метафори, що вживаються для відображення концепту ВІЙНА у романі «Все те незримо світло»;
- встановити способи перекладу засобів вербалізації концепту ВІЙНА в художньому дискурсі, а саме романі «Все те незримо світло».

**Об'єктом** дослідження є засоби вербалізації концепту ВІЙНА.

**Предметом** дослідження є способи перекладу засобів вербалізації концепту ВІЙНА у художньому дискурсі.

**Методи дослідження.** У кваліфікаційній роботі були використані наступні методи: *метод суцільної вибірки* (для отримання матеріалу дослідження), *структурно-семантичний метод* (для аналізу термінологічних одиниць, а також для узагальнення та класифікації засобів вербалізації концепту), *метод перекладацького аналізу* (для виявлення та опису перекладацьких трансформацій, що використовувались при перекладі засобів вербалізації концепту ВІЙНА), *метод зіставного та порівняльного аналізу* (для зіставлення англійських засобів вербалізації концепту ВІЙНА з їх відповідниками в українській мові), *метод кількісних підрахунків* (для встановлення кількісного співвідношення засобів вербалізації концепту ВІЙНА, периферійних мікроконцептів, концептуальних метафор, а також кількісну репрезентативність способів перекладу засобів вербалізації концепту ВІЙНА)

**Наукова новизна одержаних результатів** проведеного дослідження полягає в обґрунтуванні теоретичних положень та методичних рекомендацій щодо удосконалення способів перекладу засобів вербалізації концепту ВІЙНА з

англійської на українську мову. Також вперше було проведено комплексний лінгвістичний та перекладацький аналіз англомовних засобів вербалізації концепту ВІЙНА в художньому дискурсі (а саме романі Ентоні Дорра «Все те незриме світло»). Визначено та описано способи відтворення концептуальних метафор та способи перекладу засобів вербалізації, що реалізують концепт ВІЙНА.

**Практичне значення** одержаних результатів. Отримані в роботі результати є певним внеском до загальної теорії перекладу, когнітивної лінгвістики та лексикології.

У результаті вивчення предмету дослідження було одержано результати, які можна використовувати у навчальних курсах із лінгвокраїнознавства, міжкультурної комунікації, лексикології, при розробці навчальних дисциплін за вибором із когнітивної лінгвістики. А також у викладанні практичного курсу перекладу у вищій школі (розділи «Художній переклад», «Перекладацький аналіз тексту»).

**Структура роботи.** Кваліфікаційна робота складається зі вступу, трьох розділів із висновками до кожного з них, загальних висновків до всієї роботи, двох списків використаних джерел, додатку та резюме. У Вступі визначається актуальність, мета, завдання, методи дослідження, наукова новизна і практичне значення одержаних результатів. В Розділі 1 висвітлюється теоретична основа дослідження, а саме визначення та особливості функціонування концептів в мовознавстві, когнітивній лінгвістиці та перекладознавстві (на основі художнього дискурсу). В Розділі 2 подається класифікація засобів вербалізації концепту ВІЙНА, а саме лексичні одиниці, мікроконцепти та концептуальні метафори, в художньому дискурсі на основі аналізу 100 фрагментів, поданих в Додатку. В Розділі 3 визначено та описано способи перекладу засобів вербалізації концепту ВІЙНА з англійської на українську мову.

# РОЗДІЛ 1

## КАТЕГОРІЯ «КОНЦЕПТ» ТА ЇЇ ЗАГАЛЬНІ ТЕОРЕТИЧНІ ПОЛОЖЕННЯ В МОВОЗНАВСТВІ, КОГНІТИВНІЙ ЛІНГВІСТИЦІ ТА ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВІ

### 1.1 Категорія «концепт» та її загальні положення

**1.1.1 Теоретичні основи дослідження концепту.** Феномен концепту є головним поняттям у лінгвістиці, а саме у когнітивній лінгвістиці. У своєму щоденному житті, через мозок людини проходять тисячі концептів, хоча й ніхто цього не помічає. Це все через те, що людина мислить концептами. І більше того, цей феномен має здатність створюватися в процесі мислення людини. І через цей факт, що людина осмислює якесь явище чи предмет, вона «пропускає» його через свою свідомість і так з'являється концепт. Або ж можливий і інший варіант, коли усі загальні знання людства відображаються у вигляді концептів у свідомості людини.

Незважаючи на те, що когнітивна лінгвістика у цей період часу швидко розвивається, все більше вчених досліджують цю науку, дають визначення феноменам і обґрунтовують їх, але досі вони не можуть надати чітке визначення концепту. Хоча це поняття є центральним для когнітивної лінгвістики, воно є найбільш суперечливим для науковців.

Концепт належить до одного із найбільш актуальних аспектів досліджень. Він став об'єктом для дослідження не лише лінгвістів, але й психологів, культурологів, філософів. Тож сьогодні, термін «концепт» використовується у різних галузях знань. Як писала Е.С. Кубрякова: «він є «парасольковим»: покриває предметні галузі декількох наукових напрямів, які займаються проблемами мислення і пізнання, збереження і опрацювання інформації» [85: 58].

У роботі Ю. Степанова є інформація про походження цього слова: «Концепт – явище того ж порядку, що й поняття. За своєю внутрішньою формою

в російській мові слова *концепт* і *поняття* однакові: *концепт* є калькою з латинського *conceptus* ‘поняття’, від дієслова *concipere* ‘зачинати’ [86: 40].

Подальший його розвиток і впровадження в різні наукові сфери відбувався шляхом переосмислення традиційного логічного змісту концепту і адаптації його до потреб досліджень. Тож, згодом значенню слова «концепт» було надано лінгвофілософське наповнення і першим це зробив С. Аскольдов. У своїй роботі він писав: «Концепти – це ембріони мисленнєвих операцій. Коли вимовлене ким-небудь слово розуміється у власному значенні, то це значить, що той, хто це розуміє, здійснює деякий миттєвий акт, який служить зародком цілої системи мисленнєвих операцій» [3: 275].

Зародження лінгвоконцептології вплинуло на появу терміна «концепт» у сфери, які досліджують мову «Виникнувши як поняття математичної логіки, термін закріпився у психології, культурології, філософії, когнітології, став базовим у когнітивній лінгвістиці. У науковий обіг вітчизняного мовознавства був уведений у 20-ті роки ХХ століття. Однак лише у 80-ті роки у зв'язку з перекладами робіт англійських авторів поняття «концепт» як термін адаптувалося на вітчизняному ґрунті» [5: 14].

Донедавна, мало хто знав, що таке «концепт», а декілька десятиліть тому про нього взагалі ніхто не говорив, тож вчені пояснюють його широке застосування таким чином: «У лінгвістиці поява концепту була зумовлена нагальною потребою нового тлумачення терміна «поняття», яке традиційно розглядалося як абстракція окремих чуттєвих ознак, а згодом розширило свій обсяг до рівня загального, одиничного й особливого, тобто всього обсягу інформації про певний об'єкт або клас об'єктів» [59: 410].

Існує й інше пояснення: «Справа в тому, що концепт – категорія мисленнєва, неспостережувана, і це дає великий простір для її тлумачення. Категорія концепту фігурує сьогодні в дослідженнях філософів, логіків, психологів, культурологів, і вона несе на собі сліди всіх цих позалінгвістичних інтерпретацій» [52: 9].

Тож з часом, термін «концепт» увійшов до когнітивної, семантичної та культурної лінгвістики [69].

У даному дослідженні варто звернути увагу на тлумачення поняття «концепт» у когнітивній лінгвістиці. Представники цієї науки (О. Бабушкін, М. Болдирев, І. Голубовська, В. Жайворонок, О. Кубрякова, З. Попова, О. Селіванова, Ю. Степанов, І. Стернін та ін.) визначають концепт як одиницю оперативної свідомості, що містить інформацію про певний об'єкт дійсності.

О.Кубрякова в «Кратком словаре когнитивных терминов» подає таку дефініцію: «концепт – це термін, що служить поясненню одиниць ментальних або психічних ресурсів нашої свідомості й тієї інформаційної структури, яка відображає знання і досвід людини; це оперативна змістова одиниця пам'яті, ментального лексикону, концептуальної системи і мови мозку, всієї картини світу, відображеної у людській психіці. Концепт виникає в процесі побудови інформації про об'єкти і їхні властивості, причому ця інформація може включати як відомості про об'єктивний стан справ у світі, так і відомості про уявні світи і можливий стан справ у цих світах. Це відомості про те, що індивід знає, припускає, думає і уявляє про об'єкти світу» [85: 90].

«Концепт» – це об'єкт із «ідеального» світу, який має назву і відображає культурне розуміння людей реального світу [82].

Також «концепт» називали «багатовимірним скупченням почуттів», «смісловою частинкою життя» [68: URL]; «ген культури» [81], «одиниця пам'яті», «частина знань» [3].

Концептуалізація – це один з найважливіших когнітивних процесів. Завдяки ньому усі набуті знання впорядковуються у свідомості людини.

«Концептуалізація – це понятійна класифікація, що полягає в розумінні певної інформації на основі виділення смислових компонентів у свідомості людини, що призводить до формування концептів, концептуальних структур та всієї концептуальної системи» [47: 8].

А.П. Бабушкін вважає, що концептуалізація це первинна теоретична форма, що забезпечує теоретичну організацію матеріалу; це схума зв'язків

понять, які відображають можливі тенденції до змін; це спосіб організації мисленнєвої роботи, що дозволяє рухатись від матеріалу і первинних теоретичних концептів до більш абстрактних конструктів, покладених в основу побудови картини бачення досліджуваного сегменту реальності [4: 57—58].

На думку В. Еванс, концепції внутрішньо організовані за ознакою області, до якої вони належать, та включають чуттєвий образ, інформаційний зміст та інтерпретаційне поле. Чуттєвий образ у структурі поняття формується за допомогою перцептивних когнітивних особливостей. Ці особливості виникають у свідомості носіїв мови, що відображає навколишнє середовище через органи почуттів. Образні ознаки утворюють метафоричне тлумачення предметів і явищ. Структура концепції формується когнітивними класифікаторами і поєднується з когнітивними особливостями, які різняться за ступенем яскравості в свідомості [70].

Більше того, у когнітивній лінгвістиці дослідники зосереджують увагу на формі існування концептів [64: 388]. «Концепти відображають зміст отриманих знань, досвіду, результатів усієї діяльності людини і результати пізнання нею навколишнього світу у вигляді певних одиниць, «квантів» знання» [11: 23—24].

З.Д. Попова та І.А. Стернін стверджують, що концепт з'явився завдяки діяльності людини, її пізнання та освоєння дійсності. Вони визначають концепт як: «глобальну мисленнєву одиницю, що являє собою квант структурованого знання, ... ідеальну сутність, яка формується у свідомості людини із її безпосередніх операцій з предметами, із її предметної діяльності, із мисленневих операцій людини з іншими, уже існуючими в її свідомості концептами, – такі операції можуть привести до появи нових концептів» [52: 48].

Більшість дослідників в області когнітивної лінгвістики дотримуються думки, що значення не в першу чергу полягає в його мовних проявах, а в концептуальних або ментальних уявленнях відповідно до попереднього досвіду, який виникає у свідомості читача [82: 85].

Причиною зацікавленості когнітивної лінгвістики у концептах можна назвати те, що формування концептів відбувається у свідомості людини. Тож концепти можуть відтворювати результати людської діяльності (пізнання світу, досвід, знання), формувати та зберігати знання про світ.

О. Селіванова вказує на активну діяльність свідомості та психіки у створенні концептів. У своєму дослідженні вона стверджує, що: «концепт кваліфікується нами як інформаційна структура свідомості, різносубстратна, певним чином організована одиниця пам'яті, яка містить сукупність знань про об'єкт пізнання, вербальних і невербальних, набутих шляхом взаємодії п'яти психічних функцій свідомості й позасвідомого» [58: 112].

### **1.1.2 Теоретичні засади дослідження засобів вербалізації концепту.**

«Концепт» – одиниця концептосфери, значення – одиниця семантичного простору мови [51: 40]. Д.С. Ліхачов запровадив поняття «концептосфера» у вітчизняну науку. Він визначає концептосферу, як: «сукупність концептів нації, вона утворена усіма потенціями концептів носіїв мови». Він чим багатшою є культура нації, її фольклор, література, наука, образотворче мистецтво, історичний досвід, релігія, тим багатша концептосфера народу [38: 5].

«Значення» – елемент мовної свідомості, «концепт» – когнітивної. Концепт і значення в рівній мірі – явища розумової, когнітивної природи.

Значення слова є лише складовою концепту, яке завжди закріплене мовним знаком. У своє чергу концепт не має обов'язкового зв'язку зі словом або іншими мовними засобами вербалізації. Концепт може бути вербалізованим мовними засобами, або ж існувати лише у свідомості людини. Концепт може бути вербалізований в разі комунікативної необхідності різними способами (лексичними, фразеологічними, синтаксичними та ін.). Цілим комплексом мовних засобів, систематизація та семантичний опис яких дозволяють виділити когнітивні ознаки і когнітивні класифікатори, які можуть бути використані для моделювання концепту [51: 87].

Номінативне поле концепту принципово неоднорідне. Воно містить як прямі номінації самого концепту безпосередньо (ядро номінативного поля), так і номінації окремих когнітивних ознак концепту, що розкривають зміст концепту і ставлення до нього в різних комунікативних ситуаціях (периферія номінативного поля). Так, в ядро номінативного поля концепту «керівник» увійдуть начальник, керівник, шеф. В периферію - кричить, компетентний, авторитарний, всевладний і багато інших [49: 45].

В номінативне поле концепту можуть входити різні мовні засоби:

- прямі номінації концепту (ключове слово-репрезентант концепту, яке обирається дослідником в якості імені концепту і імені номінативного поля, і його системні синоніми);
- похідні номінації концепту (переносні, похідні); однокореневі слова, одиниці різних частин мови;
- контекстуальні синоніми;
- okazіональні індивідуально-авторські номінації;
- стійкі поєднання слів, синонімічні ключовим словом (фруктовий сад, підводний човен, капітан команди і ін.);
- фразеологізми, що включають ім'я концепту (перша ластівка, залізниця, біла ворона та ін.);
- паремії (прислів'я, приказки та афоризми)
- метафоричні номінації
- стійкі порівняння з ключовим словом
- вільні словосполучення, які номінують ті чи інші ознаки, які характеризують концепт [50: 33].

Перцептивно-образна складова концепту пов'язана з індивідуальним і колективним досвідом людини і утворюється: 1) за рахунок перцептивних когнітивних ознак, що формуються у свідомості носія мови внаслідок відбиття ним навколишньої дійсності за допомогою органів чуття (перцептивний образ);



2) образними ознаками, що формуються шляхом метафоричного осмислення відповідного предмета або явища [49: 108].

В свою чергу, В. Карасик розрізняє три способи опредмечення концепту: позначення, вираження та опис. Під позначенням дослідник розуміє присвоєння концептуалізованому поняттю певного найменування, спеціального знаку; під вираженням – усю сукупність мовних і немовних засобів, що ілюструють, уточнюють та розвивають його основне значення; а опис визначає як спеціальну дослідницьку процедуру тлумачення значення імені концепту та зауважує, що усі вони можуть брати участь у формуванні його номінативного поля [30: 110—111].

Сучасна лінгвістика, що розвивається в рамках антропоцентричної парадигми, характеризується підвищеною увагою до людини, а звідси – до людського чинника в мові та мови в людині. Мова виступає тим інструментом, за допомогою якого вчені намагаються проникнути у свідомість. Саме мова, більше, ніж культура та суспільство, дає ключ до розуміння людської поведінки та забезпечує найбільш природній доступ до мисленнєвої діяльності [41: 10—12].

Багато вчених сходиться на думці, що мова забезпечує найкращий доступ до опису й визначення природи концепту [41: 51]. Однак слово передає концепт не повністю, а передає лише певні риси.

Існують випадки, коли немає лексеми для позначення концепту. Адже лексична вербалізація щодо висловлюваного концепту – річ зовсім не обов'язкова і залежить від комунікативних потреб суспільства. Тому наявність або відсутність концепту жодним чином не пов'язана з наявністю чи відсутністю мовних одиниць, які його позначають [61].

Концепт як елемент концептосфери з конкретним мовним знаком не пов'язаний. Він може виражатися багатьма мовними знаками, їхньою сукупністю [49: 88—89].

Деякі ж вчені вважають, з чим важко не погодитися, що тільки частина концептуальної інформації має мовну «прив'язаність», тобто способи її

лінгвального вираження, а частина представлена в психіці ментальними репрезентаціями іншого типу – образами, картинками, схемами [41: 51].

Порівнюючи комунікацію з айсбергом, «омовлена» частина концепту видається лише поверхневою і, можливо, не найвагомішою його частиною [66: 66].

Оскільки концепт є досить складним явищем, він і має різні рівні вербалізації у мові. Згідно з М. Піменовою, лексичний рівень найбільше розкриває концепт і завдяки ньому можна виявити різні складові, що формують той чи інший концепт [48: 7].

Крім того для позначення концептів, для їх точнішого зображення, використовуються концептуальні метафори. У межах теорії концептуальної метафори, термін «метафора» здобуває нове визначення як «розуміння та сприйняття однієї речі в термінах іншої» [77].

Досліджуючи концепт ВІЙНА лінгвісти часто вдаються до метафоричного аналізу, що дозволяє продемонструвати, як використання метафори може висвітлити або приховати певні аспекти зазначеного поняття [14: 5]. Критичний аналіз вивчає важелі впливу на суспільну думку, а метафора надає можливість маніпулювати картиною світу людини, що і робить її предметом критичного дослідження [72; 102].

Такий аналіз ще у минулому столітті проводив лінгвіст Дж. Лакофф. Він виявив метафоричний зв'язок війни і ризику, війни і суперницької, війни і медицини та гігієни [76: URL].

Македонова стверджує, що: «метафора не обмежується лише сферою мови і є інструментом мислення, а самі процеси мислення людини значною мірою метафоричні» [39: 107].

А. Приходько у своїй роботі описує метафору як: «складний механізм концептуалізації, когнітивний процес, що позначає та формує нові поняття, без якого неможливо отримати нові знання» [52: 59].

Механізм утворення метафоричного деривату може бути описаний у декілька етапів. Першим етапом є сприйняття людиною об'єкту або явища,

другим – активація мовними формами процесу пошуку образу та асоційованих з ним фреймів. Третім етапом постає переміщення змісту метафоризованого фрейму у вже існуючий фрейм, і останній етап – це інтерпретація фрейму з урахування вже наявного досвіду [77: 179].

**1.1.3 Теоретичне підґрунття концепту ВІЙНА та способи його реалізації.** Від давніх часів проблема осмислення та розуміння війни була й залишається актуальною для людства. Практично кожна галузь науки про людину й суспільство (філософія, психологія, соціологія, історія, політологія, теологія тощо) торкається цієї теми, намагаючись установити причини її виникнення, розробляючи механізм попередження та протидії, оцінюючи її позитивні та негативні аспекти. Особливої значущості вона набуває в ХХ ст. після того, як світ пережив дві світлові війни і в передчутті глобальної катастрофи почав замислюватися над своїм майбутнім. Не менш важливою тема залишається й у ХХІ ст., коли практично на кожному континенті тривають збройні конфлікти [25: URL].

Картини світу включають в себе досвід десятків поколінь, що є доречним під час дослідження історичного розвитку концепту ВІЙНА [13: 46—47].

Погоджуємося з думкою Ю.Д. Апресян, що наївна мовна картина світу пов'язана з відображенням побутового, щоденного сприйняття речей [2: 38].

Неодноразово концепт ВІЙНА був у центрі зацікавленості науковців і це можна пояснити тим фактом, що інтерпретація цього концепту різниться між країнами, народами та й навіть окремих авторів, які пишуть про війну. Також зображення цього концепту може відрізнятися через: історичний період в якому відбувається війна, суспільно-політичне становище країн; погляди автора на війну, вік автора, його безпосередня участь у війні або ж розповіді інших.

Війни супроводжують людство протягом усієї його історії. Від давніх часів тема війни становить важливий предмет аналізу, і в наш час таких досліджень стає дедалі більше [46].

Останнім часом когнітивної лінгвістики, відкрили нові перспективи у дослідженні базових цивілізаційних понять, до яких належить також концепт ВІЙНА. Виникла можливість поглянути на проблему в новому ракурсі, дослідити за допомогою методів концептуального аналізу набір стійких уявлень про війну [46].

«Концепти, які керують нашими думками, – це справа не тільки інтелекту. Вони також визначають нашу діяльність, аж до цілком прозаїчних побутових деталей. Концепти структурують те, що ми відчуваємо, те, як поведимося і як ставимося до інших людей» [77].

Концепт ВІЙНА, інтуїтивно зрозумілий і загальновідомий, насправді виявляється складним і не таким однозначним при спробі позначення конкретних подій [46].

Теоретичні побудови впливають на соціальну й політичну практику, формують певні публічні очікування і здатні впливати на процеси прийняття політичних рішень. Це накладає на дослідників і авторів праць про війну виразну моральну відповідальність. На тему застосування назви «війна» і дефініцій збройного конфлікту проводять міждисциплінарні конференції за участі військових, воєнних журналістів, фахівців з етики тощо. При цьому продовжують залишатися поза увагою когнітивні причини розходжень в інтерпретаціях [46].

Вербалізатором концепту ВІЙНА може слугувати перш за все лексема «війна» та інші спільнокореневі слова. А також слова, що належать до ядра номінативного поля концепту ВІЙНА: інформаційна війна, воєнні (бойові дії), фронт, битва, воювати, конфлікт [25: URL]. Часто основне ім'я підсилюють, увиразнюють численні ад'єктиви, що разом із ним становлять атрибутивні синтагми, в яких експлікуються різні ознаки концептуалізованого поняття. (Вільчинська) Виявлено також чимало контекстів, в яких репрезентантами концепту ВІЙНА виступають синонімічні назви. Продуктивними в аспекті вербалізації концепту ВІЙНА є словотвірні деривати, пов'язані з основним іменем концепту. Також вербалізатором концепту ВІЙНА можуть бути

поетизовані слова, фразеологічні номінації та концептуальні метафори [17: 110—111].

Загалом ВІЙНА концепт когнітивно багатогранний і має розгалужене номінативне поле. До засобів його вербалізації належать одиниці різних мовних рівнів – лексичного, фразеологічного та граматичного [17: 110—111].

## **1.2 Поняття концепту у перекладознавчій науці**

**1.2.1 Поняття концепту у сучасній перекладознавчій парадигмі.** Зміна статусу перекладу як об'єкта дослідження на зламі XX та XXI століть призводить до того, що наука про переклад по-справжньому перетворюється з лінгвістичної в міждисциплінарну, і сьогодні важко назвати науку, як зазначає Н.М. Нестерова, яка залишилася б «байдужою» до перекладу і не знайшла б своєї «точки перетину» в ній [43: URL].

Теорія перекладу останні кілька десятиліть розвивалася в напрямку, який охоплює ширше коло аспектів, ніж дослідження суто мовних проблем і формальних відношень між текстами оригіналу й перекладу. Сприйняття перекладу давно перестало асоціюватися з практикою «заміни» однієї мови іншою на рівні речення [22: URL].

І. Івен-Зогар у своїй роботі підкреслює: «Переклад більше не є явищем, чия природа та межі надаються раз і назавжди, а стає діяльністю, яка залежить від відносин у межах певної культурної системи» [71: 51]. Наразі переклад це не просто переклад тексту з однієї мови на іншу, а міжкультурне спілкування.

У зв'язку з цим найбільш системно до лінгвокультурологічних досліджень, зокрема в ракурсі перекладу, що є важливим для нашої роботи, можна підійти, спираючись на думку С.Г. Воркачова, враховуючи 2 феномени – (національної) мовної особистості й (лінгвокультурного) концепту, оскільки вони віддзеркалюють «ментальність і менталітет узагальненого носія природної мови» [19: URL].

Переклад – це перевираження матеріалізованого в мові концепту, ідеї, краси та духу, адже єднання художнього твору з мобільним позалінгвальним контекстом надає змістові щораз нової структури й змісту [22: 26].

«Саме зіставлення рідної мови і «своєї» культури з іншою мовою та з «чужою» культурою допомагає звернути увагу на їхню несхожість із «власною» культурою, пропонуючи нове осмислення навколишнього світу, – усувається ілюзія єдино можливого бачення світу, збагачується та розширюється власне світобачення і світовідчуття» [24: 53]. Тож лише при вивченні мови та культури (одне без одного неможливе) ми можемо зрозуміти та побачити їхні характерні риси, які виділяють їх серед усіх інших.

Л.В. Ковалева вказує у своїй роботі, що «концепт вербалізується і стає частиною семантичного простору мови, використовуючи систему мовних знаків. Мова може репрезентувати всю інформацію, набуту людиною, і накопичений досвід соціуму» [31: 55].

Також вчені розрізняють таке поняття як «художній концепт», виділення якого є важливим для передачі концептів при перекладі художнього дискурсу. Як пише у своїй статті А. Раті: «Художній концепт – це ефективний інструмент, з допомогою якого дослідник описує художній світ автора і крізь систему виявлених ним концептів пізнає особливості авторського сприйняття і розуміння світу» [55: URL].

Л. Губа визначає риси художнього концепту: вони індивідуалістичні, особистісні, розмиті й складні психологічно; це комплекс уявлень, почуттів, емоцій, вольових проявів, що виникають на основі художньої асоціативності. Чим більший культурний і емоційний досвід письменника, тим глибші й просторіші його концепти [23: 617—618].

Тому в теорії та практиці перекладу існує таке поняття як «когнітивна функція перекладу», що тісно пов'язана з його комунікативною функцією, адже мета цього виду комунікації полягає у передаванні інформації, а отже в інформаційному збагаченні й розширенні фонових знань отримувача. Етноспецифічні фрагменти концептуальної картини світу, які відбивають

ментальну і культурну своєрідність нації, завдяки перекладам стають доступними для носіїв інших мов [22: 28].

Цей підхід призвів до появи нового напрямку у перекладознавстві. На початку XXI століття сформувався когнітивний напрямок у перекладі, що отримав назву «когнітивне перекладознавство» (Cognitive Translation Studies, Cognitive Translatology) [22: 28].

Теорія фреймів використовується для подолання розбіжностей в двох мовах та в їхніх картинах світу. Фрейм – це деталізовані структури знань або схеми, що виникають із повсякденного досвіду. Відповідно до цієї точки зору, розуміння значення слова – це, частково, розуміння окремих фреймів, з якими асоціюється слово [80: 4].

Як вважає М. Солсбері, замість того, щоб шукати евівалент для слова, перекладач може звернутися до фрейму вихідної мови і підібрати у мові перекладу точний або схожий відповідник фрейму [80: 11].

У багатьох дослідженнях, пов'язаних з проблемами міжкультурної комунікації, одиницею знань розглядається концепт, визначення якого вирізняється варіативністю. Культурні концепти вважаються «символічно наповненими знаками певної культури» [22: 26].

Для перекладу питання специфіки культурних концептів і концептосфер є досить актуальним, оскільки концептуальна система кожного народу є своєрідною та унікальною, що спричиняє значні труднощі для перекладача у відтворенні мовних репрезентацій концептів культури, які є невід'ємною частиною художньої літератури, то адекватність художнього перекладу залежить від розуміння й інтерпретації концептів, а також від вибору максимально точного відповідника в процесі перекладу [22: 25—26].

Проте проблемним для перекладача є те, що в різних мовних свідомостях неоднаково формуються перцептивно-образні та валоративні компоненти концептів, які, як правило, рідко або зовсім не фіксуються словниками, оскільки спрямовані переважно на лексикографію поняттєвого (денотативного) компонента концепту. Тоді його асоціативна й валоративна складові

засвоюються тільки через індивідуальний досвід перекладача, отриманий ним у процесі комунікації [60: 153].

Тож, відтворення саме концептів вважається одним з найважчих, оскільки кожен текст проходить через свідомість перекладача і таким чином у тексті-перекладі транскодувач уже є присутнім, а цього немає бути. В.Є. Спіцина описує це явище у такий спосіб: «Зміст, що підлягає перенесенню в іншу лінгвокультуру, надломлюється у свідомості перекладача відповідно до його знань про когнітивну базу приймаючої лінгвокультури» [60: 153].

Оскільки концептосфери є етноспецифічно маркованим ментальним утворенням, концепти становлять проблему при міжкультурній трансляції.

**1.2.2 Релевантність моделей та способів перекладу завданням відтворення концепту у сучасному перекладознавстві.** Концепти, а радше відтворення їх мовних репрезентацій, вимагає від перекладача застосування класичних та сучасних теоретичних моделей перекладу задля досягнення адекватності всього перекладу. До таких моделей відносимо ситуативно-денотативну модель, трансформаційну, інтерпретативну теорію перекладу, теорію рівнів еквівалентності, теорію закономірних відповідностей. Кожна із запропонованих моделей є важливою для перекладу окремих сегментів літературного тексту, однак у сучасному перекладознавстві найпоширенішою моделлю перекладу вважається інтерпретативна модель, в основі якої лежить уявлення про процес перекладу як такий, що спирається на розумові процеси інтерпретації тексту [22: 26].

Ситуативно-денотативна модель перекладу – це найпоширеніша модель перекладу, що базується на співвіднесеності мовних одиниць з певними предметами, явищами реальної дійсності. Денотативна теорія перекладу визначає переклад як процес опису за допомогою мови перекладу денотатів, попередньо описаних мовою оригіналу [34: .210].

Трансформаційна модель перекладу з'явилася у 50-х роках минулого століття, З. Гарріс і Н. Хомським описали його так: «Трансформаційний аналіз -



методика вияву схожості й відмінності між синтаксичними конструкціями шляхом установлення правил перетворення їхніх ядерних структур і набору таких трансформацій за умови збереження лексичного складу конструкцій і синтаксичних зв'язків їхніх складників» [78]. Ця методика включає в себе перетворення структур мови оригіналу на інші структури в мові перекладу для кращої передачі тексту. Перекладчі використовують цей метод для того, щоб передати текст оригіналу як можна точніше за стилем та сенсом, а також зберегти норми мови.

Інтерпретативна теорія перекладу, розроблена французькими перекладачами Д. Селескович і М. Ледерер, виходить з того, що спілкування між людьми здійснюється не шляхом обміну одиницями мови, а за допомогою мовних висловів-текстів, що володіють певним сенсом. Причому сенс тексту це не просто сума значень мовних одиниць. Саме витягання сенсу з початкового повідомлення і перефразування його в тексті перекладу є основним завданням перекладача [18].

Теорія рівнів еквівалентності. Суть цієї теорії полягає в тому, що «відмінності в системах мови оригіналу і мови перекладу і особливостях створення текстів на кожній з цих мов різною мірою можуть обмежувати можливість повного збереження в перекладі змісту оригіналу. Тому перекладацька еквівалентність може ґрунтуватися на збереженні (і відповідно втраті) різних елементів сенсу, що містяться в оригіналі [18]. Виділяється три групи відповідностей: 1) еквіваленти; 2) аналоги (іноді «варіантні відповідності»); 3) адекватні заміни. Під еквівалентами розуміються постійні, не залежні від контексту відповідності одиниць. Аналоги передбачають вибір найкращого варіанту для передачі сенсу, найбільш відповідного даному контексту. Адекватні заміни, до яких перекладач вдається тоді, коли для вірної передачі оригіналу найбільш доцільним є відхід від «оригіналу», тобто спожитих в оригіналі слів. Іншими словами, підбирається найкращий варіант, навіть якщо він не є еквівалентом для слова в оригіналі [18].

Таким чином проаналізувавши праці лінгвістів, ми дійшли висновку, що у нашому дослідженні, в більшості випадків, ми будемо спиратися на трансформаційну модель перекладу, але слід зазначити, що у перекладознавстві існують різні типології трансформацій.

За класифікацією С.Є. Максимова до перекладацьких трансформацій відносяться лексичні та семантичні (генералізація, диференціація, конкретизація, смисловий розвиток, антонімічний переклад, компенсація та повна перестановка сегментів тексту), а також граматичні трансформації (переміщення, тобто зміна порядку слів та словосполучень, граматичні заміни, додавання та пропуски) [40].

На думку В.Н. Комісарова перекладацькі трансформації в залежності від характеру перетворень поділяються на лексичні (перекладацька транскрипція, транслітерація та перекладацьке калькування), граматичні (дослівний переклад, розчленування речень, об'єднання речень та граматичні заміни) та лексико-граматичні (прийом антонімічного перекладу, прийом описового перекладу та прийом компенсації) [32].

Але крім того, ми також погоджуємо з думкою В.Н. Комісарова, що кожна з моделей перекладу відображає тільки якісь окремі аспекти перекладацької діяльності і лише при їх спільному використанні можна отримати адекватний переклад [34].

**1.2.3 Переклад когнітивної метафори як мовна репрезентація концептуальних картин світу.** У своїй роботі О.А. Ясинецька пише: «Важливою умовою ефективного перекладу метафори є усвідомлення її лексикосемантичного й експресивно-оцінного наповнення; зокрема, якщо вербалізація концептуальної метафори є контекстуально вдалою, метафорична номінація схильна закріпитися в мові оригіналу й адаптуватися в мові перекладу, становлячи етноспецифічні чи універсальні назви певних соціальних реалій» [67: 98].

О.А. Ясинецька вважає, що на сьогодні найвичерпнішими практичними порадами щодо перекладу метафорики вважаємо класифікації прийомів перекладу метафор, запропоновані П. Ньюмарком [79] та Т.А. Казаковою [27], [67].

Ми також дотримуємося такої думки і вважаємо, що використання даних класифікацій є найбільш доцільними у нашому дослідженні.

Класифікація способів перекладу метафорики П. Ньюмарка вирізняє:

- 1) збереження образу у мові перекладу;
- 2) заміну образу мови джерела стандартним образом мови перекладу, який не суперечить культурі мови перекладу;
- 3) відтворення метафори за допомогою образного порівняння зі збереженням образу (але з можливою зміною експресії);
- 4) переклад метафори (або образного порівняння) за допомогою образного порівняння (або, інколи, метафори) з тлумаченням значення (це сприяє розумінню, але може призвести до втрати експресивності висловлювання);
- 5) відтворення семантики метафори описово (може застосовуватися, якщо метафора нечітка і її збереження є недоречним, хоча певні аспекти настанови висловлювання можуть втратитися);
- 6) пропущення метафори, якщо вона є надлишковою (необов'язковою);
- 7) збереження метафори з конкретизацією значення з метою підсилити образ [79: 87—91].

Т.А. Казакова, з власних спостережень, рекомендує такі способи перекладу метафори:

- 1) повний переклад (співпадають як правила сполучуваності, так і традиції вираження емоційно-оцінної інформації, вжиті у певній метафорі);
- 2) додавання/ опущення;
- 3) заміна;
- 4) структурне перетворення;
- 5) традиційний відповідник;

б) паралельне іменування метафоричної основи (структура може видозмінюватися, але зберігається запропонований образ). Тобто, можуть відбуватися зміни на морфологічному, лексичному та синтаксичному рівнях, [27: 245—246].

«Що ж до типології перекладу на рівні словникових відповідників, то способи збереження метафори потребують уточнення: зокрема, за яких обставин застосовується матеріальне транскодування (транслітерація, транскрибування), семантичне чи покомпонентне калькування, генералізація, конкретизація, семантична модуляція, антонімічний переклад лексичної одиниці, за якої умови надається наближений еквівалент чи аналог фразеологізму.» [67: 2]

Згідно з дослідженням С. Шурми: «Адекватний переклад відповідає таким трьом критеріям: 1) вербальна відповідність створеного образу; 2) збереження образу оригіналу; 3) збереження концептуальної основи словесної метафори» [65].

### **1.3 Художній дискурс: лінгвістичні, когнітивні та соціокультурні аспекти**

Перш за все, слід зауважити, що не існує однозначного визначення поняття «дискурс», так само як і «художній дискурс». Питання дискурсу досліджувалося такими лінгвістами: В. Звєгінцев, В. Карасик, Г. Почепцо, Н.Д. Арутюнова, В.В. Красних. А над конкретно дослідженням «художнього дискурсу» працювали Р. Барт, У. Еко, Ю. Лотман, Дж. Серль, М. Фуко, І.А. Бехта, Є. Фролова, О.В. Омецинська.

За Н.Д. Арутюновою, «дискурс – це зв'язний текст у сукупності з екстралінгвістичними – прагматичними, соціокультурними, психологічними та іншими факторами; це текст, що узятий у подієвому аспекті; це мовлення, яке розглядається як цілеспрямована соціальна дія, як компонент, що бере участь у взаємодії людей та механізмах їх свідомості (когнітивних процесах)» [88: 137].

В свою чергу В.В. Красних визначає дискурс як «вербалізовану мовленнєво-мисленнєву діяльність, що включає лінгвістичні та екстралінгвістичні компоненти», а текст як “елементарну одиницю дискурсу”, тобто у підході дослідниці дискурс визначається через текст або текст через дискурс [36: 190].

Тож можемо підсумувати, що дискурс перш за все існує у текстах, в яких присутні граматики, лексикон, семантика, правила слововживання та синтаксису, – в кінцевому підсумку – особливий світ. Кожен дискурс – це один із можливих світів, що виникає в ході комунікативної взаємодії, зосереджуючи увагу на визначній ролі ментальних структур (концептів, когнітивних схем, конструктів, фреймів, сценаріїв тощо) як фіксованих форм ментального досвіду [7: 44—45].

Ось наприклад, В. Чернявська, вважає, що з одного боку, дискурс позначає конкретну комунікативну подію, що фіксується у письмовому та усному мовленні та здійснюється в певному когнітивно і типологічно обумовленому комунікативному просторі, з іншого під дискурсом розуміється сукупність тематично співвіднесених текстів; причому, зміст дискурсу розкривається не одним окремим текстом, а інтертекстуальність, у комплексній взаємодії багатьох окремих текстів [63:15].

Тож можна стверджувати, що ще досі не існує одного чіткого визначення поняття «дискурс», тому його значення залишається неоднозначним та розмитим у лінгвістичній науці. Така ж сама ситуація відбувається і з художнім дискурсом, хоча на даний момент цей термін є широковживаним і зустрічається у багатьох працях та дослідженнях, але ще не існує його всеохоплюючого та єдиного для усіх визначення.

І.А. Бехта вважає, що «художній дискурс – це система, яка функціонує в художній літературі як засіб відображення реальної чи вигаданої дійсності, як засіб передачі автором свого розуміння й сприйняття цієї дійсності, а також як засіб комунікації автора та читача, їх взаємотворчості. Водночас кожен читач домислює, додумує, сприймає текст через своє розуміння, а отже, співпрацює із автором, надаючи твору нового значення, нового бачення» [8: 253].

Таким чином, функціонування художнього дискурсу відбувається в межах діалектичних відносин письменник – художній твір – читач.

Також, І.А. Бехта зазначає у своїй роботі, що «художній дискурс є динамічним процесом взаємодії автора і читача, з однієї сторони, та мовними, культурними, соціально-інтерактивними правилами – з іншої. Така взаємодія проявляється в трьох вимірах дискурсу: лінгвістичному (мовні засоби – структури, процеси і правила), міжособовому (орієнтованість на іншого, реального чи потенційного) та культурному (відображення видів діяльності, стереотипів поведінки, способів мислення, характерних для певної культури)» [9: 70].

І.Є. Фролова та О.В. Омецинська зазначають у своїй роботі, що: «художній дискурс розуміємо як розумово-комунікативну взаємодію адресанта (автора художнього твору) та адресата (потенційного читача), що відбувається у певному історичному і культурно-соціальному контексті, ґрунтується на ідеях, переконаннях, світоглядних орієнтирах автора-адресанта, має на меті регулювання ідей, переконань, світоглядних орієнтирів читача-адресата та матеріалізується у вигляді текстів художніх творів, відкрита множина яких формує вербальний план художнього дискурсу» [12: 54].

Художній дискурс є сукупністю художніх творів (текстів), створених як результат взаємодії цілей та намірів автора, різноманітних можливих реакцій читача, а також тексту, який виводить текст художнього твору у простір семіосфери – сукупність використаних людиною знакових систем: тексту, мови і культури в цілому [45: 165].

Художній дискурс – це дискурс художнього тексту, де останній є фіктивним зображенням реальної дійсності, створеним автором; таким, у якому чітко відображені авторські світогляд та світорозуміння, його досвід та фонові знання [21].

Художній дискурс, утілений у художньому тексті, створює світ, що містить у собі певний зміст, почуття, експресію, а до його обов'язкових складників належить цілісність його сприйняття читачем; дискурс художнього твору є не

тільки основою, обрамленням, фоном, він постає як стиль мислення та мовлення автора, які він вкладає у персонажів твору [26: 483].

З.В. Бандурко виділяє наступні риси художнього дискурсу:

1. системність
2. комунікація адресанта та адресата
3. фікціональність (можливість зображення вигаданої дійсності)
4. відповідність культурно-мовному універсуму певної доби
5. поетична функція мови
6. емоційність (максимально виражає суб'єктивно-емоційне ставлення автора до явищ, подій, образів) [6: 49].

Художній прозовий дискурс має складну багат шарову структуру, в якій конструювання смислів та функція регуляції здійснюється на різних рівнях. Складність організації художнього дискурсу засвідчена також безліччю перехідних моментів, поєднанням реальності існування й уявного, ігрового, творчого світу фантазії, сприйняття і переживання повсякденної дійсності з дійсності уявної, що зумовлене актуалізацією суб'єктивних психоемоційних процесів. Це, а також потенційно можливі відмінності в світогляді автора та читача, особливо за їхньої віддаленості в часі, ускладнюють процес конструювання спільних смислів через можливість множинних читацьких інтерпретацій [12: 54].

Погоджуємося з думкою, що окремі аспекти дискурсу неподільні, оскільки прагматичні та соціокультурні аспекти мають когнітивно-психологічне підґрунтя, а когнітивні базуються на комунікативному досвіді, але відокремлення цих аспектів в є можливим [12: 116].

Ми погоджуємося з думкою І.Є. Фролової та О.В. Омецинської та також вважаємо за доцільне розглянути когнітивний аспект художнього (прозового) дискурсу у зв'язку із соціокультурним аспектом, оскільки саме вони визначають характеристики вербального аспекту [12: 55].

У когнітивному аспекті «образ автора» завжди виступає на перше місце. Поняття «образ автора» був введений В.В. Виноградовим і він визначає його, як

«концентроване втілення суті твору, що об'єднує всю систему мовленнєвих структур персонажів у їхньому співвідношенні з оповідачем або оповідачами та за їхнім посередництвом, постаючи ідейно-стилістичним зосередженням, фокусом цілого» [15: 118]; «в образі автора, як у фокусі, з'єднуються всі структурні властивості словесно- художнього цілого» [15: 211].

В.В. Виноградов розглядає «образ автора» як прояв ставлення письменника до літературної мови своєї епохи, до способів її розуміння, перетворення та поетичного використання [15: 106].

Трансформація концепції «образу автора» у термінах сучасних дискурсологічних постулатів, з усією очевидністю передбачує перенесення акценту з мовного/мовленнєвого аспекту на когнітивний, тобто зосередження уваги на ментальному просторі автора художнього твору, де зароджується і формується усе, що згодом втілюється у художньому творі [62: 55]. Сучасний мовознавчий підхід постулює вивчення мови не як ізольованої самодостатньої системи, а як сутності невід'ємної від природного середовища її побутування, тобто з урахуванням культурних, соціальних, ситуативних і особистісних чинників [75].

Усі ці фактори впливають на формування індивідуальної картини світу автора, що є, у свою чергу, варіантом концептуальної картини світу народу. У своє чергу, картина світу – це динамічна когнітивна структура, глобальне уявлення її автора про світ, отримане в результаті узагальнення чуттєвого досвіду пізнання [12: 10].

Крім того, визначальними ознаками художнього дискурсу також можна назвати антропоцентричність і орієнтованість на форму. Антропоцентричність художнього оповідання, як правило, поміщає людину з її вчинками, думками, переживаннями почуттями і взаєминами з іншими людьми в центр фабульного простору [20: 163].

Антропоцентричність художнього тексту можна обґрунтувати, оскільки тільки людина є суб'єктом дійсності і має здатність сутнісного відображення цієї дійсності [20: 163].



Орієнтованість на форму має на увазі наявність у художньому тексті – як продукті і результаті дискурсу – певної кількості стилістичних прийомів або інших образно асоціативних явищ. Мова художнього дискурсу має свої особливості. У художньому дискурсі знаходять відображення соціально-мовні та естетичні оцінки, а також найбільш уживані шаблони мови різних соціальних груп, тобто за допомогою мови змальовують те соціальне середовище, до якого належать дійові особи. Слід зазначити, що мова художнього дискурсу рясніє наявністю емоційно-забарвленої лексики, а ступінь емоційного забарвлення висловлювання залежить від характеру і жанру художнього твору, від змісту висловлювання, а також від індивідуально-творчої манери автора. У мові художнього твору використовуються найрізноманітніші соціальноекспресивні фарби мови зображуваного середовища. Однак, різним соціальним верствам суспільства і різних епох притаманні свої типові форми мовної експресії [12: 163].

Як вже було зазначено, термін «художній дискурс» є досить неоднозначним та немає всеохоплюючого визначення. Даний термін може бути охарактеризований з урахуванням різних аспектів, у нашому випадку ми звертаємося до когнітивного та соціокультурного аспектів, адже саме вони визначають характеристики вербального аспекту.

Переклад текстів художнього дискурсу є викликом для перекладачів та під час роботи з такими текстами виникає багато складнощів, адже в процесі інтерпретації художнього дискурсу відбувається приращення, розширення, трансформації смислів. При роботі з художнім дискурсом слід звертати увагу на можливі відмінності в світогляді автора та читача, при цьому слід враховувати їхні відмінності у культурі, мові, віддаленості у часі, території проживання та віковій категорії, а також враховувати соціальні, ситуативні і особистісні чинники. Усі ці фактори впливають на формування індивідуальної картини світу автора.

У когнітивному аспекті «образ автора» завжди знаходиться на першому місці, тож слід зосереджувати увагу на ментальному просторі автора, адже саме

там формується і з'являється те, що згодом знаходить своє відображення у художньому творі.

Крім того, у художньому дискурсі знаходять своє відображення соціально-мовні та естетичні оцінки, шаблони мови різних соціальних груп, також вживається велика кількість емоційно-забарвленої лексики та різні засоби мовної експресії.

## **Висновки до розділу 1**

1. Концепт є відносно молодим поняттям у лінгвістичній науці, тому він досі не має чіткого та всеохоплюючого визначення. У когнітивній лінгвістиці, концепт слугує поясненням для ментальних процесів у нашій свідомості та відображає усі знання та досвід людини; це оперативна змістова одиниця пам'яті, ментального лексикону, концептуальної системи і мови мозку, всієї картини світу, відображеної у людській психіці. Процес концептуалізації – це впорядкування усіх набутих знань та досвіду у свідомості людини. Концепт може бути вербалізований в разі комунікативної необхідності різними способами (лексичними, фразеологічними, синтаксичними та ін.). Але він як елемент концептосфери з конкретним мовним знаком не пов'язаний. Він може виражатися багатьма мовними знаками, їхньою сукупністю. Також слід зазначити, що тільки частина концептуальної інформації має мовну «прив'язаність», а частина представлена в психіці ментальними репрезентаціями іншого типу – образами, картинками, схемами. Крім того, для реалізації концептів дуже часто використовуються саме концептуальні метафори, адже метафора є властивістю мислення. Вони виступають засобом опису та категоризації навколишньої дійсності. Інтерпретація концепту ВІЙНА різниться між країнами, народами та й навіть окремих авторів, які пишуть про війну. Даний концепт когнітивно багатогранний і має розгалужене номінативне поле. До засобів його вербалізації належать одиниці різних мовних рівнів.

2. Процес відтворення концептів є складним та проблемним для перекладача, тому що в різних мовних свідомостях неоднаково формуються перцептивно-образні та валоративні компоненти концептів. Асоціативна й валоративна складові концепту засвоюються тільки через індивідуальний досвід перекладача, отриманий ним у процесі комунікації. При перекладі концептів варто спиратися на кожну з моделей перекладу, адже кожна з них відображає тільки якісь окремі аспекти перекладацької діяльності і лише при їх спільному використанні можна отримати адекватний переклад. Щодо передачі когнітивних метафор, збереження образу у мові перекладу – виступає найкращим способом для їх перекладу. Також існують наступні способи перекладу когнітивних метафор: заміна образу мови джерела стандартним образом мови перекладу, відтворення метафори за допомогою образного порівняння зі збереженням образу; переклад метафори за допомогою образного порівняння (або, інколи, метафори) з тлумаченням значення; відтворення семантики метафори описово; пропущення метафори; збереження метафори з конкретизацією значення.

3. Художній дискурс – це дискурс художнього тексту, де останній є фіктивним зображенням реальної дійсності, створеним автором, таким, у якому чітко відображений авторський світогляд. Даний дискурс має складну багатопланову структуру. Потенційно можливі відмінності в світогляді автора та читача ускладнюють процес розуміння через можливість множинних читацьких інтерпретацій.

## РОЗДІЛ 2

### ЗАСОБИ ВЕРБАЛІЗАЦІЇ КОНЦЕПТУ ВІЙНА У РОМАНІ ЕНТОНІ ДОРРА «ВСЕ ТЕ НЕЗРИМЕ СВІТЛО»

#### 2.1 Лексичні засоби вербалізації концепту ВІЙНА у творі «Все те незриме світло»

Як було сказано вище, неодноразово концепт ВІЙНА був у центрі зацікавленості науковців і це можна пояснити тим фактом, що інтерпретація цього концепту різниться між країнами, народами та й навіть окремими авторами, які пишуть про війну. Хоча зазвичай слово «війна» викликає негативні асоціації.

Перш за все, основним вербалізатором концепту ВІЙНА слугує лексема «війна»: (55) *The warrant officer in charge of field exercises is the commandant, an overzealous schoolmaster named Bastian with an expansive walk and a round belly and a coat quivering with war medals.* (ALWCS, 114); (92) *The prospects of the war are nosediving—Germany retreats across Russia, across the Ukraine, up the ankle of Italy.* (ALWCS, 230); (97) *He says, “The war that killed your grandfather killed sixteen million others.* (ALWCS, 231)

Хоча й, в романі «Все те незриме світло» Ентоні Дорр майже не використовує дану лексему. Причиною цьому, слугує той факт, що він пише в своєму роман про події тієї війни яка вже давно пройшла і про яку є вже багато написаних книжок. А саме про події Другої світової війни, участь в якій взяли понад 60 країн, зокрема всі великі держави які утворили два протилежні табори: Німеччина (головний агресор у цій війні), Італія, Японія та СРСР, Франція (події роману відбуваються саме тут), Велика Британія, США та інші.

Тож головними вербалізаторами концепту війна є топоніми та похідні від них слова. Першою, і головною лексемою, яка визначає, що в романі йдеться саме про Другу світову війну це топонім Німеччина, похідні слова та слова, що входять до його номінативного ядра: *Germans, Berlin, German, Germany*: (19)

*Here, people whisper, the Germans have renovated two kilometers of subterranean corridors under the medieval walls; they have built new defenses, new conduits, new escape routes, underground complexes of bewildering intricacy. (ALWCS, 14); (21) There is air-conditioning, a two-hundred-thousand-liter water tank, a direct line to Berlin. (ALWCS, 14); (81) No German patrols come banging up the stairs to put bullets in their heads. (ALWCS, 223)*

А також в таких реченнях: (23), (78), (82), (92), (94), (95).

Також у тексті зустрічаються наступні топоніми та похідні від них слова: *Minsk, Warsaw, Paris, France, the Channel.*

Існує багато книжок, де в контексті зустрічаються назви цих країн і в основному це книги про Другу або Першу Світову війну, адже саме на території цих країн проходила Друга Світова війна: (18) *In the east, the Soviets have retaken Minsk; the Polish Home Army is revolting in Warsaw; a few newspapers have become bold enough to suggest that the tide has turned. (ALWCS, 14); (42) We're dropping bombs on Paris,*” she says. Her voice is loud, and he resists an urge to clap his hand over her mouth. (ALWCS, 56); (52) *All twelve bombers have already turned and climbed and realigned high above the Channel before roof slates blown into the air finish falling into the streets (ALWCS, 69).*

А також в таких реченнях: (43), (48).

Також автор вживає відтопонімні прикметники *Russian, American, Polish*, що також вказує на участь країн у цій війні: (18) *the Polish Home Army is revolting in Warsaw. (ALWCS, 14); (60) Do Russian tanks wait out there? Training their guns on the lantern light? (ALWCS, 211); (66) The Russian on the radio is a hornet in each ear, zyou kaz vukalov—who knows what horrors he's dispensing, troop positions, train schedules; he might be giving artillery gunners the truck's location right now. (ALWCS, 217); (1) On the rooftops of beachfront hotels to the east, and in the gardens behind them, a half-dozen American artillery units drop incendiary rounds into the mouths of mortars. (ALWCS, 9)*

В більшості людей одразу ж виникають асоціації про події цієї війни. Тому Ентоні Дорр, саме таким чином відображає концепт війни, завдяки асоціаціям які вже є у свідомості людей.

Крім того, велику роль грають також дати. У свідомості майже кожної людини дати «1943», «1940» закладені як події Другої Світової війни. Це перше, що приходить у голову, коли бачимо ці цифри. Тож, завдяки їм, ми розуміємо про, що буде книга. Тож, Ентоні Дорр застосовує ці цифри для зображення концепту війни: (41) *It's 1940 and no one laughs at the Hitler Youth now.* (ALWCS, 53); (86) *December 1943.* (ALWCS, 227); (82) *One morning in the summer of 1943, she walks to the bakery in a slow-falling rain.* (ALWCS, 223)

Для кращого розуміння, у такому масштабному та різносторньому концепті можна виділити декілька периферійних мікро-концептів: ВОЄННІ ДІЇ ТА ОБОРОНА, ЗБРОЯ, РАДІО-ЗБРОЯ, УЧАСНИКИ БОЙОВИХ ДІЙ, ТРАНСПОРТ, МІСЦЕ ПОДІЇ. Оскільки ці реалії є невід'ємною частиною війни і без них неможливе введення військових операцій.

Наймасштабніший з них – це мікро-концепт УЧАСНИКИ БОЙОВИХ ДІЙ. Лексеми, які найчастіше зустрічаються в романі і реалізують даний мікро-концепт це *bombardier, soldiers, partisans*: (5) *Inside each airplane, a bombardier peers through an aiming window and counts to twenty.* (ALWCS, 10); (57) *Soldiers clamber on and off, lean, pale, each carrying a pack, rifle, and steel helmet.* (ALWCS, 210); (95) *Six German soldiers die.* (ALWCS, 231); (61) *Partisans are hitting the trains,*” he explains. “*They're organized, and the captain believes they're coordinating their attacks with radios.*” (ALWCS, 213).

А також в реченнях: (6), (90), (65).

Також даний мікро-концепт вербалізується за допомогою таких лексем як *artillery, anti-airmen, army, corporal, commandant, officer, refugees, enlisted men, prisoners, authorities, commander.* Використання різних лексем, які навіть не належать до одного семантичного поля вказує на те, що війна торкнулася кожного і кожен ставав її учасником, по своїй волі або примусово: (1) *On the rooftops of beachfront hotels to the east, and in the gardens behind them, a half-dozen*

*American artillery units drop incendiary rounds into the mouths of mortars. (ALWCS, 9); (10) A detachment of Austrian anti-airmen has boarded up every window, overturned every bed. (ALWCS, 12); (55) The warrant officer in charge of field exercises is the commandant, an overzealous schoolmaster named Bastian with an expansive walk and a round belly and a coat quivering with war medals. (ALWCS, 114); (72) Through a door, four enlisted men in identical jumpsuits stand behind tables with jeweler's lamps bolted to each. (ALWCS, 219); (80) Occupation authorities decree that every house must have a list of its occupants fixed to its door: M. Etienne LeBlanc, age 62. Mlle Marie-Laure LeBlanc, age 15. (ALWCS, 223)*

А також в реченнях: (48), (50), (56), (64), (74), (99).

Друге місце за чисельністю репрезентуючих лексем посідає мікро-концепт ЗБРОЯ. У романі він вербалізується широким спектром лексичних одиниць, таких як: *gun, cannon, ammunition, pillboxes, traps, arms, flak, bombs, pistol, artillery*. Автор вживає назви різних військових знарядь, аби показати, що ця війна проходила і на землі, і в повітрі, і на воді. Він показує, що у війні використовується різноманітна зброя, а також масштабна підготовка до неї: (12) *The hotel's fourth floor, where garden rooms with French balconies open directly onto the ramparts, has become home to an aging high-velocity anti-air gun called an 88 that can fire twenty-one-and-a-half-pound shells nine miles. (ALWCS, 12); (20) Beneath the peninsular fort of La Cité, across the river from the old city, there are rooms of bandages, rooms of ammunition, even an underground hospital, or so it is believed. (ALWCS, 14); (22) There are flame-throwing booby traps, a net of pillboxes with periscopic sights; they have stockpiled enough ordnance to spray shells into the sea all day, every day, for a year. (ALWCS, 14); (25) The clack-clack of small-arms fire. (ALWCS, 14)*

А також речення: (13), (26), (31), (34), (39), (42), (50), (53), (62), (63).

Також у романі «Все те незрине світло» можна виділити мікро-концепт РАДІО-ЗБРОЯ. Через той факт, що під час Другої світової війни, радіо використовувалося лише для передачі даних, для розвідки, для домовленостей про стратегії. І в той час воно також вважалося зброєю, адже лише один наказ,

що передається по радіо, може вбити тисячі вбитих людей. Даний мікро-концепт реалізується самою лексемою *radio*, а також лексемами, що належать до його семантичного поля *intercoms, transmitter, magnetic tape*: (2) *Intercoms crackle.* (ALWCS, 1); (70) *These partisans may have been involved in some dark forest magic, but they should not have been tinkering with the higher magic of radio.* (ALWCS, 218); (71) *He slings his rifle and carries the big battered transmitter – its leads, its inferior microphone—through the flowers to the Opel, its engine running, Neumann Two and Volkheimer already in the cab.* (ALWCS, 218)

А також речення: (73), (96).

Наступний, також один з численних мікро-концептів це ТРАНСПОРТ. Головним вербалізатором виступає слово *bomber*, через той факт, що у боях під час Другої світової війни брало участь близько 100 різних типів бомбардувальників. Літаки надавали найбільші зручності для поводження з вогнепальною зброєю і кидання бомб, тому вони широко використовувалися у війнах, а саме Першій так Другій світовій: (3) *Deliberately, almost lazily, the bombers shed altitude.* (ALWCS, 1); (27) *Where she kneels on the sixth floor alone, as a dozen American bombers roar toward her.* (ALWCS, 15); (52) *All twelve bombers have already turned and climbed and realigned high above the Channel before roof slates blown into the air finish falling into the streets.* (ALWCS, 69).

А також в реченнях: (24), (28), (40), (53).

Також вживаються лексеми, що належать зі словом *bomber* до одного семантичного поля: *airplane, aircraft*: (5) *Inside each airplane, a bombardier peers through an aiming window and counts to twenty.* (ALWCS, 10); (7) *When she opens the bedroom window, the noise of the airplanes becomes louder.* (ALWCS, 11); (33) *Two smaller aircraft line the corridor with smoke, and the lead bomber salvos its payload, and eleven others follow suit.* (ALWCS, 17)

Оскільки події, описані в книзі, відбуваються на території фортеці, що знаходиться біля води, то також вживаються лексеми на позначення водного транспорту: *ship* та *boat*: (4) *Dark, ruined ships appear, scuttled or destroyed, one with its bow shorn away, a second flickering as it burns.* (ALWCS, 10); (54) *Outside*

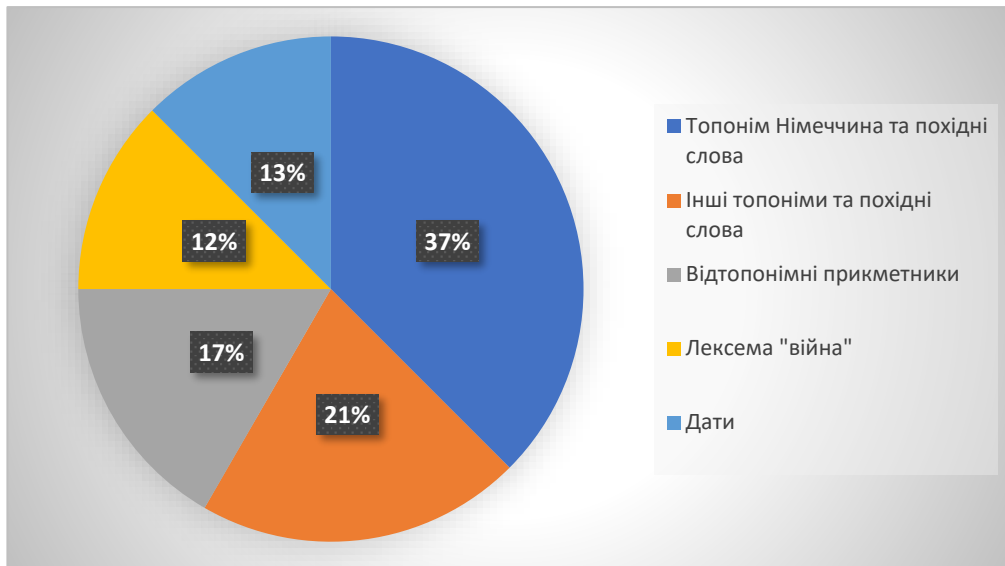


*the city walls, a few military boats cruise to and fro, and the flax is bundled and shipped and woven into rope or cables or parachute cord, and airborne gulls drop oysters or mussels or clams, and the sudden clatter on the roof makes Marie-Laure bolt upright in bed. (ALWCS, 113)*

Мікро-концепт ВОЄННІ ДІЇ ТА ОБОРОНА включає лексеми, що використовуються, для позначення стратегій бойових операцій, а також для захисту від них. Для пояснення дій постраждалих або тих, хто нападає.

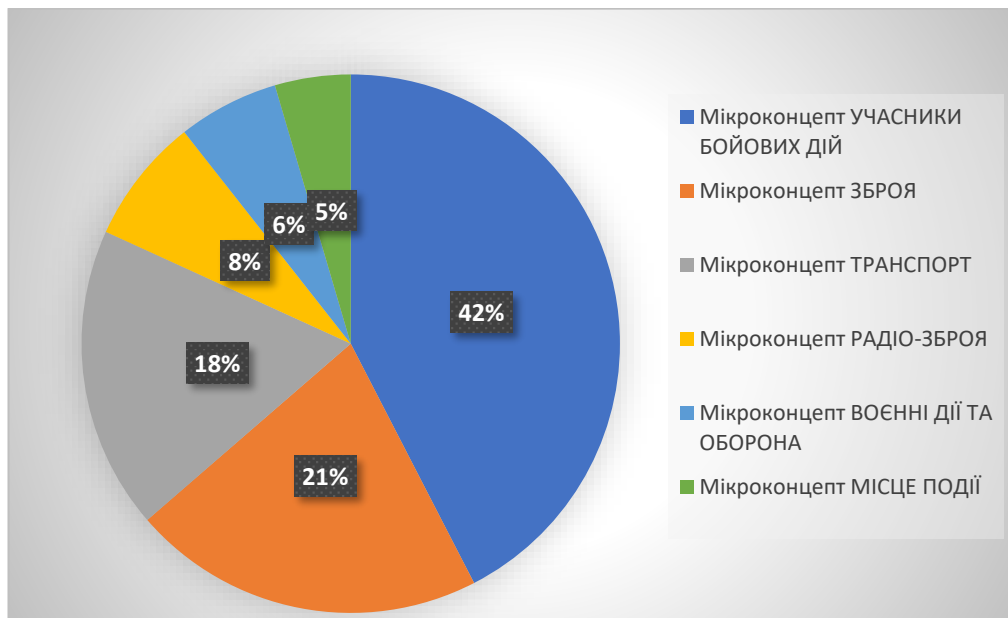
Для позначення воєнних дій, автор вживає наступні лексеми *to fire, invasion, to bomb, occupation*: (24) *Four years of occupation, and the roar of oncoming bombers is the roar of what? Deliverance? Extirpation?* (ALWCS, 14); (29) *A second anti-air battery fires from a distant corner of the city, and then the 88 upstairs goes again, stentorian, deadly, and Werner listens to the shell scream into the sky. (ALWCS, 16); (91) The home belongs to a retired paleontologist and von Rumpel believes it is here that the chief of security at the museum in Paris fled during the chaos following the invasion of France three years ago. (ALWCS, 230); (16) Some hurry to bomb shelters. (ALWCS, 14)*

І останній мікро-концепт це МІСЦЕ ПОДІЇ. До нього належить лексема *fortress* та слова, що належать до її семантичного поля *the walled city, fort*: (9) *Over the past four weeks, the hotel has become something else: a fortress. (ALWCS, 12); (20) Beneath the peninsular fort of La Cité, across the river from the old city, there are rooms of bandages, rooms of ammunition, even an underground hospital, or so it is believed. (ALWCS, 14); (6) *To the bombardiers, the walled city on its granite headland, drawing ever closer, looks like an unholy tooth, something black and dangerous, a final abscess to be lanced away. (ALWCS, 10)**



Діаграма 2.2.1 Відсоткове співвідношення засобів вербалізації концепту ВІЙНА

Провівши аналіз даних на діаграмі 2.2.1 можна дійти до висновку, що вживання топоніму Німеччина та похідних слів є найбільш продуктивним способом передачі концепту ВІЙНА у романі «Все те незрима світло» (9 од.; 37%). Друге та третє місце займають «інші топоніми та похідні слова» (5 од.; 21%) та «відтопонімні прикметники» (4 од.; 17%). На четвертому та п'ятому місці знаходяться сама лексема «війна» (3 од.; 12%) та дати (3 од.; 13%).



Діаграма 2.2.2 Відсоткове співвідношення використання мікро-концептів, при реалізації концепту ВІЙНА

Отже, нами було проаналізовано різноманітні лексеми, що вживаються для вербалізації концепту «війна», які найчастіше уживаються у романі Ентоні Дорра «Все те незримо світло». Таким чином, було виділено наступні мікро-концепти: найбільш численним виявився мікроконцепт УЧАСНИКИ БОЙОВИХ ДІЙ (28 од.; 42%), другу та третю позицію займає мікроконцепт ЗБРОЯ (14 од.; 21%) та мікроконцепт ТРАНСПОРТ (12 од.; 18%). Далі п'яте та шосте місце займає мікроконцепт РАДІО-ЗБРОЯ (5 од.; 8%) та мікроконцепт ВОЄННІ ДІЇ ТА ОБОРОНА (4 од.; 6%). Та найменшим за кількістю виявився мікроконцепт МІСЦЕ ПОДІЇ (3 од.; 5 %).

## **2.2 Репрезентація концепту ВІЙНА за допомогою концептуальної метафори**

Тема війни досить делікатна, але це не заважає її постійній еволюції. З кожним роком змінюється відношення до неї, так як змінюємося ми та й час не стоїть на місці. З часом навіть типи війни почали змінюватися, а так само і способи ведення війни, зброя, транспорт і так далі. Тож підкоряючись усім змінам, військова підмова почала поповнюватися новими словами. І зараз мова йде не про неологізми, хоча й вони також мають місце. Її поповнення відбувається за рахунок семантичної деривації, і головну роль відіграє механізм утворення метафоричного деривату, що змінює значення лексичних одиниць. Як згадувалося вище, механізм утворення метафоричного деривату може бути описаний у декілька етапів. Першим етапом є сприйняття людиною об'єкту або явища, другим – активація мовними формами процесу пошуку образу та асоційованих з ним фреймів. Третім етапом постає переміщення змісту метафоризованого фрейму у вже існуючий фрейм, і останній етап – це інтерпретація фрейму з урахування вже наявного досвіду [77: 179].

Виходячи з цього можна сказати, що в основі метафоризації знаходиться схожість екстралінгвістичних понять на об'єкт дійсності. Але ця схожість може бути різною для різних людей. Адже всі події, всі наші слова, думки проходять

лише через нашу свідомість, тож це буде мати вплив на вибір метафори для опису того чи іншого явища.

Але наші знання різняться і таким чином відображення також. Це все залежить від нашого менталітету, віку, епохи в яку живемо, освіти, життєвого досвіду, зацікавленості в будь-якій темі та багато інших речей.

В основу метафоричного представлення концепту ВІЙНА в романі Ентоні Дорра «Все те незрима світло» покладена ціла низка моделей. Все ж деякі вжиті концептуальні метафори можуть здатися дещо дивними, особливо той факт, що вони вживаються аби передати концепт ВІЙНА. Тож Ентоні Дорр використовує наступні концептуальні метафори:

#### 1) ВІЙНА – ЦЕ СИЛА ПРИРОДИ

Концептуальна метафора ВІЙНА – ЦЕ СИЛА ПРИРОДИ є однією з найбільш вживаних у романі Ентоні Дора. В даній метафорі концептуальним корелятом виступають сила природи та погодні умови.

Деякі з них використані, аби передати гнітючу, сумну та страшну атмосферу війни. Навіть природа не витримувала того жаху і погода відповідала настрою війни: (30) *Cascades of dust hiss out of the ceiling.* (ALWCS, 16); (77) *Creaking ice, villages burning in forests, nights where it becomes too cold even to snow—that winter presents a strange and haunted season.* (ALWCS, 221); (79) *And when April finally comes, reeking of sawdust and corpses, the canyon walls of snow give way while the ice on the roads remains stubbornly fixed, a luminous, internecine network of invasion: a record of the crucifixion of Russia.* (ALWCS, 222); (82) *One morning in the summer of 1943, she walks to the bakery in a slow-falling rain.* (ALWCS, 223); (85) *Especially during wartime, such things remain important.* (ALWCS, 225); (88) *What he feels on the worst days of that relentless winter...* (ALWCS, 228)

Інша частина концептуальних метафор ВІЙНА – ЦЕ СИЛА ПРИРОДИ . За допомогою цих метафор передається уся масштабність війни, що це не просто була якась стрілянина, а що це було насправді лихо, яке торкнулося кожного: (1) *On the rooftops of beachfront hotels to the east, and in the gardens behind them, a half-*

*dozen American artillery units drop incendiary rounds into the mouths of mortars. (ALWCS, 9); (4) Dark, ruined ships appear, scuttled or destroyed, one with its bow shorn away, a second flickering as it burns. (ALWCS, 10); (18) In the east, the Soviets have retaken Minsk; the Polish Home Army is revolting in Warsaw; a few newspapers have become bold enough to suggest that the tide has turned. (ALWCS, 14); (19) Here, people whisper, the Germans have renovated two kilometers of subterranean corridors under the medieval walls... (ALWCS, 14); (32) Now the sea races beneath the aiming windows. (ALWCS, 17); (35) The underside of the sky goes black with flecks. (ALWCS, 17); (36) An avalanche descends onto the city. (ALWCS, 17); (83) Silence is the fruit of the occupation; it hangs in branches, seeps from gutters... (ALWCS, 224); (91) The home belongs to a retired paleontologist and von Rumpel believes it is here that the chief of security at the museum in Paris fled during the chaos following the invasion of France three years ago. (ALWCS, 230)*

## 2) ВІЙНА – ЦЕ ТИША

Концепт «війна» слугує концептуальним референтом для усіх наступних концептуальних метафор. А концептуальний корелят буде змінюватися в залежності від того, який концепт буде залучатися до порівняння. В метафорі ВІЙНА – ЦЕ ТИША. Тиша – це концептуальний корелят.

В даній моделі основним вербалізатором концептуальної метафори слугує слово *whisper*: (19) *Here, people whisper, the Germans have renovated two kilometers of subterranean corridors under the medieval walls...* (ALWCS, 14); (23) *Here, they whisper, are a thousand Germans ready to die. Or five thousand. Maybe more.* (ALWCS, 14); (96) *Madame Ruelle whispers that occupation authorities are blaming the attack on an elaborate network of anti-occupation radio broadcasts.* (ALWCS, 231)

Слово *whisper* вживається як присудок, а підметом слугують наступні слова *people, they, Madame Ruelle*. В кожному реченні це дієслово вживається по відношенню до людей і можна простежити його негативну конотацію, оскільки воно вживається для позначення людських дій, точніше воно вказує на страх людей. Семантика даного слова не завжди передбачає негативне значення, але

все ж з огляду на контекст і те, що воно вживається аби передати настрої війни – значення є негативним.

Також вербалізаторами концептуальної метафори ВІЙНА – ЦЕ ТИША виступають слова *silent* та *silence*: (8) *Otherwise, the night is dreadfully silent: no engines, no voices, no clatter. No sirens. No footfalls on the cobbles. Not even gulls.* (ALWCS, 11); (83) *Silence is the fruit of the occupation; it hangs in branches, seeps from gutters.* (ALWCS, 224)

Дані слова *silent* та *silence* не мають негативного значення, але з огляду на слова з якими вони поєднуються, на контекст, а саме *dreadfully, the fruit of the occupation*, ми розуміємо, що тиша панує через страх людей.

Також концептуальна метафора ВІЙНА – ЦЕ ТИША прослідковується у наступних реченнях: (37) *In another quarter second, the sirens are inaudible.* (ALWCS, 17); (41) *It's 1940 and no one laughs at the Hitler Youth now.* (ALWCS, 53); (42) *"We're dropping bombs on Paris," she says. Her voice is loud, and he resists an urge to clap his hand over her mouth.* (ALWCS, 56); (65) *Armed partisans sidling up right now behind the truck?* (ALWCS, 217)

Використання концептуальної метафори ВІЙНА – ЦЕ ТИША є досить зрозумілим так як, підґрунтям даної концептуальної метафори слугують декілька факторів. По-перше, у період війни, дуже важливо зберігати спокій та тишу, аби ви не були помічені. По-друге, люди боялися говорити, та й ніхто не дозволяв їм цього робити. По-третє, люди не мали права на слова. І останній фактор, мабуть найважливіший, у період Другої світової війни, лише радіо було джерелом інформації, лише по ньому вона передавалася. Ентоні Дорр, наш сучасник, і зараз ми всі живемо в інформаційній ері, де інформація є доступною для кожного. Як тільки щось трапляється, ми можемо про це дізнатися з новин, прочитавши газету, прочитавши новини на нашому комп'ютері чи телефоні.

Тож за допомогою даної концептуальної метафори, автор підкреслює, що у часи Другої світової війни у людей не було доступу до інформації, для них було краще промовчати, ніж висловити свою думку (та й вона нікого не цікавила).

Ніхто не розмовляв по телефону, не надсилав один одному повідомлення, а панувала тиша.

### 3) ВІЙНА – ЦЕ ЗВІР

Звір виступає концептуальним корелятом. Концептуальна метафора ВІЙНА – ЦЕ ЗВІР, в більшості випадків, реалізується за допомогою слова *roar*: (24) *Four years of occupation, and the roar of oncoming bombers is the roar of what? Deliverance? Extirpation?* (ALWCS, 14); (27) *Where she kneels on the sixth floor alone, as a dozen American bombers roar toward her.* (ALWCS, 15); (38) *The roar becomes loud enough to separate membranes in the middle ear.* (ALWCS, 17); (53) *The roar of the bombers has hardly faded when an artillery shell whistles over the house and makes a dull crash as it explodes not far away.* (ALWCS, 72)

В основному слово *roar* означає «рев лева або іншої великої дикої тварини, сильний тривалий крик». За допомогою концептуальної метафори ВІЙНА – ЦЕ ЗВІР автор хоче показати, що люди поводяться як звірі, безжалісно вбиваючи один одного. В усіх вище наведених реченнях слово *roar* корелює зі словом *bombers* в перекладі ‘бомбардувальник’. Власне він і є цим звірем. Це і слугує підґрунтям для даної метафори.

Також вербалізатором даної концептуальної метафори виступають слова *to swoop*, *booby*: (22) *There are flame-throwing booby traps, a net of pillboxes with periscopic sights; they have stockpiled enough ordnance to spray shells into the sea all day, every day, for a year.* (ALWCS, 14); (51) *In the lurid, flickering light, he sees that the airplane was not alone, that the sky teems with them, a dozen swooping back and forth, racing in all directions, and in a moment of disorientation...* (ALWCS, 66)

*Booby* це «олуша, велика тропічна морська птаха», а *to swoop* – «знижуватися під час польоту (про птахів)». Птахи символізують повітряну стихію, а повітря, як відомо, легке й може проникати всюди. Так як і проникла війна на мирні території. Птахи сполучають світ земний і небесний, а водоплавні – аж три світи: ще й водну стихію. А олуша є саме морською птахою, і події Другої світової війни, які описуються в романі відбуваються біля фортеці, що знаходиться біля моря.

#### 4) ВІЙНА – ЦЕ ШУМ

Метафорична модель ВІЙНА – ЦЕ ШУМ має порівняно велику продуктивність у номінації концепту ВІЙНА у романі Ентоні Дорра. Використання значної кількості лексем, що у своїй семантиці об'єктивують шум, можна пояснити декількома причинами. Перша з них, це те, що Марі-Лора, одна з головних персонажів роману, є сліпою дівчинкою, яка орієнтується в просторі за допомогою запахів, інших органів чуття, а також завдяки шуму. Тож в романі є важливим передача різних факторів, що впливають на наші органи чуття, окрім зору.

Також Ентоні Дорр використовує дані лексеми для відтворення атмосфери бомбардування. Адже, зазвичай шум нас дратує: він заважає думати, працювати, порушує нашій спокій. З того часу, як існують війни, масові бойові вигуки однієї з ворогуючих сторін, барабанний бій викликали у протилежній сторони стресові явища, бажання втекти, врятуватись. Зараз навіть пояснюють, що гучні звуки, шум, стрілянина з гармат, гуркіт танків і літаків сприймаються не тільки слуховими органами, а й шкірою, серцем, органами дихання. Вони збуджують людину, є причиною виділення в її кров великої кількості гормонів тим самим сприяють виникненню почуття страху і небезпеки: (2) *Intercoms crackle.* (ALWCS, 1); (7) *When she opens the bedroom window, the noise of the airplanes becomes louder.* (ALWCS, 11); (14) *It's the first time he's heard the gun at such close range, and it sounds as if the top half of the hotel has torn off.* (ALWCS, 12); (25) *The clack-clack of small-arms fire.* (ALWCS, 14); (26) *The gravelly snare drums of flak.* (ALWCS, 14); (28) *Now the bombers are so close that the floor starts to throb under her knees.* (ALWCS, 15); (29) *A second anti-air battery fires from a distant corner of the city, and then the 88 upstairs goes again, stentorian, deadly, and Werner listens to the shell scream into the sky.* (ALWCS, 16); (44) *At some point, several distinct thumps travel into the museum from the gardens or the streets beyond, as if someone is dropping sacks of cement mix out of the clouds.* (ALWCS, 57); (47) *Something thumps again and the windowpanes tremble.* (ALWCS, 58)



Для цілісної передачі метафори ВІЙНА – ЦЕ ШУМ, автор використовує порівняння: *as if the top half of the hotel has torn off, as if someone is dropping sacks of cement mix out of the clouds*. Дані конструкції дають нам зрозуміти усю масштабність війни і який гул насправді стояв там, під час битви, адже вони посилаються на нашій орган чуття – органи слуху.

Для передачі вібрації автор використовує конструкцію *the floor starts to throb under her knees* та лексему *tremble*. А згідно з дослідженнями, вібрації мають згубний ефект на нашу нервову систему.

Також для об'єктивації метафори ВІЙНА – ЦЕ ШУМ автор використовує наступні лексеми, що за своєю семантикою передають значення шуму: *crackle, noise, clack-clack, scream*.

А також в реченнях: Додаток, (15).

#### 5) ВІЙНА – ЦЕ СИЛА ПРИРОДИ ТА ШУМ

Характерною концептуальною метафорою в романі «Все те незримо світло» стало поєднання 2 метафор: ВІЙНА – ЦЕ СИЛА ПРИРОДИ та ВІЙНА – ЦЕ ШУМ. В тексті роману ці дві метафори зустрічаються поряд одна з одною, в одному реченні:

Шум постає природною силою, що і передає усі масштаби подій які відбувалися під час Другої світової війни. Усі нижченаведені та проаналізовані метафори є негативними за емотивнооцінним потенціалом. Війна уподібнюється з шумом який утворюється завдяки силі води, а саме водоспад, хвилі, течія: (45) *The keys chime and the floor creaks and she thinks she can smell threads of dust cascading from the ceiling*. (ALWCS, 57); (90) *The suitcases, the queues, the wailing babies, the soldiers pouring back into the cities with eternity in their eyes—in what system is order increasing?* (ALWCS, 228)

Або ж завдяки силі води та землетрусу: (46) *Outside, waves of panic seem to be traveling the rows of trees like tremors from an earthquake*. (ALWCS, 57) Силі грому: (63) *From miles away comes the thunder of big guns, and still the German transport trains are being hit, bending tracks and flipping cattle cars and maiming the führer's soldiers and filling his officers with fury*. (ALWCS, 213) Також шум

порівнюється з шершнем: (66) *The Russian on the radio is a hornet in each ear, zvu kaz vukalov—who knows what horrors he’s dispensing, troop positions, train schedules.* (ALWCS, 217) Ці комахи, особливо їхній голосний гул, є дуже нав’язливим та дратуючим. Ось чому саме з ними порівнюються голова на радіо.

#### 6) ВІЙНА – ЦЕ РОЗРУХА

Метафорична конструкція ВІЙНА – ЦЕ РОЗРУХА, представлені в романі 3 фреймами «пожар», «атака» та «страждання».

Аналізований нами мовний матеріал підтверджує використання даної метафори. Такий фрейм як «пожар» досить часто вживається у романі Ентоні Дорра. Це можна пояснити двома причинами. Перш за все, війна завжди несе за собою пожари, через бомбардування, гранати, підривання, підпали – нажаль, це все невід’ємна частина війни. По-друге, війна вона як пожар, її дуже легко почати, а закінчити вже важко, бо вона дуже швидко поширюється і руйнує все на своєму шляху. Даний фрейм реалізується за допомогою лексем, які за своєю семантикою, мають відношення до пожару та вогню: *charred, smoldering, burning, smoking, smoke*: (58) *At dusk the train stops and Neumann Two leads Werner on foot through rows of ruined houses, beams and bricks lying in charred heaps.* (ALWCS, 210); (62) *All they do is expend fuel driving past smoldering cottages and chewed-up artillery pieces and unmarked graves, while Volkheimer passes his giant hand over his close-cropped head, growing more uneasy by the day.* (ALWCS, 213); (77) *Creaking ice, villages burning in forests, nights where it becomes too cold even to snow—that winter presents a strange and haunted season.* (ALWCS, 221); (89) *The smoking, ruined villages, the broken pieces of brick in the street, the frozen corpses, the shattered walls, the upturned cars, the barking dogs, the scurrying rats and lice: how can they live like that?* (ALWCS, 228)

Фрейм «атака» реалізується наступними лексемами: *scuttled, destroyed, wasted, lined, blown up, hitting*: (4) *Dark, ruined ships appear, scuttled or destroyed, one with its bow shorn away, a second flickering as it burns.* (ALWCS, 10).; (48) *Someone says, “The Second Army mauled, the Ninth cut off. France’s best fleets wasted.”* (ALWCS, 58); (59) *What walls stand are lined with the black crosshatchings*

*of machine-gun fire. (ALWCS, 210); (94) In a French village far to the south of Saint-Malo, a German truck crossing a bridge is blown up. (ALWCS, 231); (61) “Partisans are hitting the trains,” he explains. “They’re organized, and the captain believes they’re coordinating their attacks with radios. (ALWCS, 213)*

### 7) ВІЙНА – ЦЕ СМЕРТЬ

Цілком зрозуміло, що смерть нерозривно пов’язана з концептом війни. Під час війни просто неможливо обійтися без смертей, такі метафори показують, що там де є війна – є смерть. Так як лексема війна містить у собі значення смерті, це вказує на те, що такі події неможливо контролювати.

Концептуальна метафора ВІЙНА – ЦЕ СМЕРТЬ перш за всі реалізується такими словами, семантика яких безпосередньо несе у собі значення смерті: *to die, dead, corpses, to kill, to shoot*: (23) *Here, they whisper, are a thousand Germans ready to die. Or five thousand. Maybe more. (ALWCS, 14); (95) Six German soldiers die. (ALWCS, 231); (79) And when April finally comes, reeking of sawdust and corpses, the canyon walls of snow give way while the ice on the roads remains stubbornly fixed, a luminous, internecine network of invasion: a record of the crucifixion of Russia. (ALWCS, 222)*

А також такі речення: Додаток, (67), (89), (98), (100).

Також є випадок де дана метафора реалізується на допомогою порівняння: (68) *On the table is a second man: slumped as if sleeping on his ear, only the edges of his wound showing, a whorish purple. (ALWCS, 218)*

### 8) ВІЙНА – ЦЕ ПОДОРОЖ

За допомогою даної метафори, Ентоні Дорр у романі «Все те незримо світло» зображує, що вороги знаходяться на чужій землі, що вони прилетіли чи приїхали, аби поневолити вільних людей, щоб показати процес загарбання чужих земель. Метафорична модель ВІЙНА – ЦЕ ПОДОРОЖ представлено у творах письменника дієсловами, семантика яких передає значення «руху»: *rise, fly, travel, realign, cruise, ship, drive*: (39) *The anti-air guns let fly their final shells. (ALWCS, 17); (46) Outside, waves of panic seem to be traveling the rows of trees like tremors from an earthquake. (ALWCS, 57); (62) All they do is expend fuel driving past*

*smoldering cottages and chewed-up artillery pieces and unmarked graves, while Volkheimer passes his giant hand over his close-cropped head, growing more uneasy by the day. (ALWCS, 213); (78) All winter the Germans drive their horses and sledges and tanks and trucks over the same roads, packing down the snow, transforming it into a slick bloodstained ice-cement. (ALWCS, 222)*

А також в наступних реченнях: Додаток, (44), (52), (54).

#### 9) ВІЙНА – ЦЕ ВІРА

Концептуальна метафора ВІЙНА – ЦЕ ВІРА також знайшла відображення у романі Ентоні Дорра. Але вона вказує на страх людей, їм нічого не залишилося – лише вірити. Все інше їм було не під силу: (24) *Four years of occupation, and the roar of oncoming bombers is the roar of what? Deliverance? Extirpation?* (ALWCS, 14); (27) *Where she kneels on the sixth floor alone, as a dozen American bombers roar toward her. (ALWCS, 15); (93) Before long, everyone in the Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg—the men out there scouring the continent for hidden libraries, concealed prayer scrolls, closeted impressionist paintings—will be handed rifles and sent into the fire. Including von Rumpel. (ALWCS, 230)*

*Deliverance* це ‘рятування’, термін який вживається в Біблії, *she kneels on the sixth floor* – ‘вона стає на коліна аби помолитися’, *concealed prayer scrolls* – ‘заховані записки з молитвами’. Вживання усіх цих слів та словосполучень, вказує на те, що люди не втрачали надії, це було єдине, що ще залишилось в них.

#### 10) ВІЙНА – ЦЕ ПЕРЕБІЛЬШЕННЯ

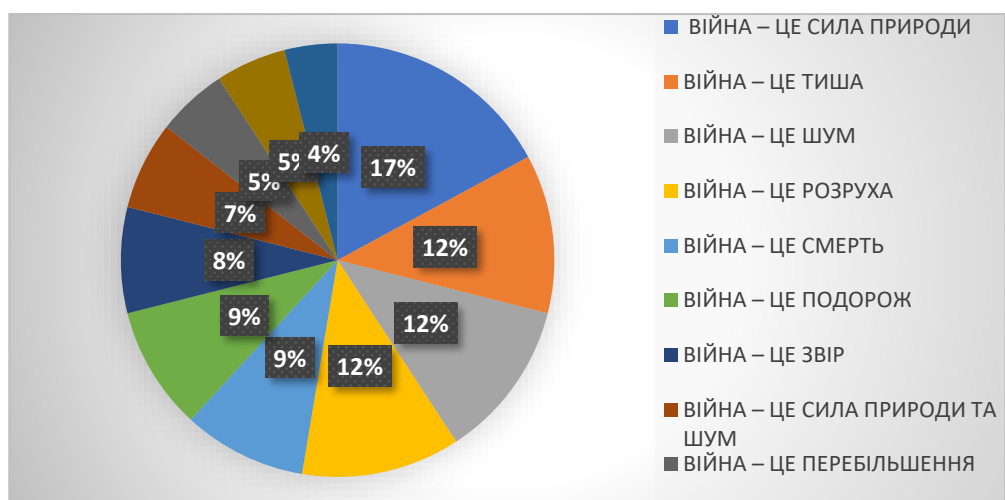
Ентоні Дорр, ймовірно, використовує метафоричну модель ВІЙНА – ЦЕ ПЕРЕБІЛЬШЕННЯ для підсилення вражень. І війна – це є перебільшення. Все, що відбувається під час війни є нечуваним, вбивства людей, знущання моральне та фізичне, масштаби: (67) *The first dead man is on the floor with an arm trapped beneath him and a crimson mess where his head should be. (ALWCS, 218); (78) All winter the Germans drive their horses and sledges and tanks and trucks over the same roads, packing down the snow, transforming it into a slick bloodstained ice-cement. (ALWCS, 222); (98) March the dead in a single-file line, and for eleven days and eleven nights, they'd walk past our door. (ALWCS, 231); (100)... then going to the*

*truck to tell Werner to collect the transmitter, making the order calmly, sleepily, even with the pieces of the man on the transmitter like that.* (ALWCS, 234)

### 11) ВІЙНА – ЦЕ ПОРІВНЯННЯ

Дана концептуальна метафора вживається для порівняння бойових дій з чимось звичайним, щоб показати як змінилося звичайне, мирне життя: (6) *To the bombardiers, the walled city on its granite headland, drawing ever closer, looks like an unholy tooth, something black and dangerous, a final abscess to be lanced away.* (ALWCS, 10); (68) *On the table is a second man: slumped as if sleeping on his ear, only the edges of his wound showing, a whorish purple.* (ALWCS, 218); (69) *Blood that has spread across the table thickens like cooling wax.* (ALWCS, 218); (75) *Only when he asks for their boots do their faces change: they shake their head, look up or look down, roll their eyes like frightened horses.* (ALWCS, 221); (84) *It's as if the city has become a library of books in an unknown language, the houses great shelves of illegible volumes, the lamps all extinguished.* (ALWCS, 224)

Можна зробити висновок, що Ентоні Дорр широко використовує концептуальну метафору для вербалізації концепту війни у своєму романі. Найбільш вживані них це ВІЙНА – ЦЕ ШУМ, ВІЙНА – ЦЕ ТИША та ВІЙНА – ЦЕ СИЛА ПРИРОДИ.



Діаграма 2.2 Кількісне співвідношення використання концептуальних метафор для реалізації концепту ВІЙНА

Провівши аналіз даних на діаграмі 2.2, можемо зробити висновок, що концептуальна метафора ВІЙНА – ЦЕ СИЛА ПРИРОДИ є найбільш чисельною (13 од.; 17 %). Друге місце розділяються концептуальні метафори ВІЙНА – ЦЕ ТИША, ВІЙНА – ЦЕ ШУМ, ВІЙНА – ЦЕ РОЗРУХА (9 од.; 12%). На третьому місці знаходяться метафори ВІЙНА – ЦЕ СМЕРТЬ та ВІЙНА – ЦЕ ПОДОРОЖ (7 од.; 9%). Четверте та п'яте місця займають метафори ВІЙНА – ЦЕ ЗВІР (6 од.; 8%) та ВІЙНА – ЦЕ СИЛА ПРИРОДИ (5 од.; 7%). На шостому знаходиться концептуальна метафора ВІЙНА – ЦЕ ПЕРЕБІЛЬШЕННЯ та ВІЙНА – ЦЕ ПОРІВНЯННЯ (5 од.; 5%). Та на останньому місці знаходиться метафора ВІЙНА – ЦЕ ВІРА (3 од.; 4%).

## Висновки до розділу 2

1. Отже, ми розглянули засоби вербалізації концепту ВІЙНА, які є найбільш продуктивними в романі Ентоні Дорра «Все те незриму світло». Виявили, що на вибір лексики перш за все впливає концепт, який знаходить своє відображення у творі, а також сам автор та його світобачення. Варто зазначити, що всі засоби є дуже різними за своєю структурою, та і за кількістю використаних лексичних одиниць, але всі вони мають однаковий вплив на читача.

2. Опрацювавши 100 фрагментів з різними засобами вербалізації концепту ВІЙНА, ми дослідили, що вживання топоніму Німеччина та похідних слів є найбільш продуктивним способом передачі даного концепту (37 %). Друге та третє місце займають топоніми та похідні слова (21%) і відтопонімні прикметники (17%). А на останніх місцях за продуктивністю знаходяться дати (13%) та лексема «війна» (12%).

3. Крім того, у процесі дослідження, у такому масштабному та різносторонньому концепті ВІЙНА було виявлено периферійні мікро-концепти. Найбільш численним виявився мікроконцепт УЧАСНИКИ БОЙОВИХ ДІЙ (42%), другу та третю позицію займає мікроконцепт ЗБРОЯ (21%) та

мікроконцепт ТРАНСПОРТ (18%). Далі п'яте та шосте місце займає мікроконцепт РАДІО-ЗБРОЯ (8%) та мікроконцепт ВОЄННІ ДІЇ ТА ОБОРОНА (6%). Та найменшим продуктивним виявився мікроконцепт МІСЦЕ ПОДІЇ (5 %).

4. Також в ході проведення дослідження, вдалося встановити, що вживання концептуальної метафори є продуктивним способом реалізації концепту ВІЙНА у романі «Все те незримо світло». Ми виділили такі концептуальні метафори та дослідили їхню продуктивність в романі: ВІЙНА – ЦЕ СИЛА ПРИРОДИ (17%); ВІЙНА – ЦЕ ТИША, ВІЙНА – ЦЕ ШУМ, ВІЙНА – ЦЕ РОЗРУХА (12%); ВІЙНА – ЦЕ СМЕРТЬ та ВІЙНА – ЦЕ ПОДОРОЖ (9%); ВІЙНА – ЦЕ ЗВІР (8%) та ВІЙНА – ЦЕ СИЛА ПРИРОДИ ТА ШУМ (7%); ВІЙНА – ЦЕ ПЕРЕБІЛЬШЕННЯ та ВІЙНА – ЦЕ ПОРІВНЯННЯ (5%); ВІЙНА – ЦЕ ВІРА (4%).

## РОЗДІЛ 3

### СПОСОБИ ПЕРЕКЛАДУ ЛІНГВІСТИЧНИХ ЗАСОБІВ ВЕРБАЛІЗАЦІ КОНЦЕПТУ ВІЙНА У РОМАНІ ЕНТОНІ ДОРРА «ВСЕ ТЕ НЕЗРИМЕ СВІТЛО»

#### 3.1 Особливості відтворення концептуальної метафори у перекладі роману «Все те незриме світло»

Передача концептуальної системи одного народу у культуру іншого вважається одним з найскладніших та трудомістких процесів у перекладознавстві. Адже лише в останні десятиліття почали приділяти все більше уваги дослідженню концептів. Якщо раніше переклад відбувався через пошук слова з відповідним значенням, то зараз цього буде замало. Зараз переклад відбувається через звернення до фрейму вихідної мови.

Перекладаючи текст, потрібно звертати увагу не лише на значення слова, а й на контекст в якому воно вживається, на жанр та стиль тексту, а також на епоху в яку він був написаний. Крім того також дуже важливе походження автора, його вік, національність та те, що заслуговує окремої уваги – це культура країни.

Відтворення концептуальної метафори є досить трудомістким та нелегким процесом. При роботі з концептуальною метафорою слід зауважити, що її мовне вираження та зміст набувають певного значення лише у контексті, якщо бути точнішим у мікроконтексті, що підсилюється макроконтекстом [67: 96].

Також дуже важливим є правильне розуміння метафори, адже спочатку текст оригіналу проходить через свідомість перекладача і найголовнішим завданням є не спотворити текст оригіналу, а передати його так, як він звучить для оригінальної аудиторії.

О.А. Ясинецька виділяє декілька етапів, що є необхідними для правильного розуміння метафори:



- 1) визначення макроконцепту як контексту для мовної форми вираження метафори оригіналу;
- 2) аналіз структурних та лексико-граматичних особливостей метафори оригіналу;
- 3) встановлення лексико-семантичного підґрунтя наданої метафори;
- 4) визначення доречного лексико-семантичного наповнення комунікативно-функціонально адекватного макроконцепту в мові перекладу;
- 5) узгодження лексико-граматичного оформлення метафори з функціонально-семантичним змістом та макроконцептом, концептуальною метафорою у перекладі [67: 97].

При роботі з текстом перекладач має враховувати картину подій, свідком і учасником яких був автор та, у разі необхідності, домальовувати за автора пояснювальні штрихи, уводити до тексту підказки читачеві [54: 43].

Для аналізу відібраних концептуальних метафор ми будемо використовувати класифікацію П. Ньюмарка[79] та Т.А. Казакової[27].

Матеріалом для аналізу слугувало 100 речень відібраних з роману Ентоні Дорра, в яких так чи інакше передається концепт ВІЙНА. Речення були відібрані методом суцільної вибірки безпосередньо з оригіналу роману Ентоні Дорра «Все те незрима світло».

Адже в основу метафоричного представлення концепту ВІЙНА в романі Ентоні Дорра «Все те незрима світло» покладена ціла низка моделей концептуальної метафори. Під час аналізу ми виділили 11 основних концептуальних метафор: ВІЙНА – ЦЕ СИЛА ПРИРОДИ, ВІЙНА – ЦЕ ТИША, ВІЙНА – ЦЕ ЗВІР, ВІЙНА – ЦЕ ШУМ, ВІЙНА – ЦЕ СИЛА ПРИРОДИ ТА ШУМ, ВІЙНА – ЦЕ РОЗРУХА, ВІЙНА – ЦЕ СМЕРТЬ, ВІЙНА – ЦЕ ПОДОРОЖ, ВІЙНА – ЦЕ ВІРА, ВІЙНА – ЦЕ ПЕРЕБІЛЬШЕННЯ, ВІЙНА – ЦЕ ПОРІВНЯННЯ.

Провівши аналіз, ми зрозуміли, що при перекладі структур, якими реалізуються концептуальні метафори, перекладач використовував різні способи

перекладу, щоб якомога точніше передати усі образи, які створив автор, а також, для того, щоб ці образи були зрозумілі і для нашої аудиторії.

Перший спосіб, при якому зберігається образ у мові перекладу – це **еквівалентний переклад**. Еквівалентним називається переклад, який відтворює зміст іншомовного оригіналу на одному з рівнів еквівалентності, які ми описали раніше. Використання даного способу вказує те, що концептуальна система картин світу та схема їхньої побудови є схожими в двох мовах. Отже використання еквівалентного перекладу можемо пояснити тим, що перекладач зміг дібрати правильні слова в перекладі, які мають те значення, яке хотів передати автор та вони є зрозумілими для цільової аудиторії та не суперечать їхній культурі, наприклад:

*Fruit* ‘плід’: (83) *Silence is the fruit of the occupation; it hangs in branches, seeps from gutters.* (ALWCS, 224) — *Тиша — це плід окупації, вона звисає з гілок, скрапує з ринв.* (ВНС, 239). Одним із значень слова *fruit* є ‘плід’, отже спостерігається еквівалентний переклад. Тим паче слово ‘плід’ часто вживається в українській мові зі значенням ‘результат’.

*Chime* ‘дзвеніти’; *creak* ‘скрипіти’; *cascade* ‘литися’: (45) *The keys chime and the floor creaks and she thinks she can smell threads of dust cascading from the ceiling.* (ALWCS, 57) — *Ключі дзвенять, підлога скрипить, і їй вчувається запах потоків пилу, що ллються зі стелі.* (ВНС, 56) В цьому прикладі також, значення слова одним зі значень слова *to chime* є ‘дзвеніти’, що і в українській і в англійській мові можуть вживатися по відношенню до ключів. Така сама ж ситуація і зі дієсловом *to creak* ‘скрипіти’. Перекладач зміг дібрати еквівалентні відповідники, що мають однакові значення в обох мовах.

*Thump* ‘лунає глухий удар’: (47) *Something thumps again and the windowpanes tremble.* – (ALWCS, 58) *Знову лунає глухий удар, тремтить віконне скло.* (ВНС, 57) В даному прикладі також спостерігаємо еквівалентний переклад. Адже *tremble* означає ‘тремтіти’. Можемо сказати, що у мові оригіналу та мові перекладу співпадають як правила сполучуваності, так і традиції вираження емоційно-оцінної інформації.

Аналогічним способом були відтворенні концептуальні метафори в таких реченнях: Додаток, (24), (27), (47), (63), (98), (84), (14), (27), (42), (77), (65).

Наступний спосіб – це **дослівний переклад**. Дослівний переклад передає структуру речення без якихось змін в конструіціях, а також майже не змінюючи порядок слів. При дослівному перекладі речення тяжіє до максимально близького відтворення синтаксичної конструкції і лексичного складу оригіналу. Також він дозволяє відтворити те емоційне забарвлення, яке хотів донести автор книги, наприклад:

*Cascades* ‘водоспади’: (30) *Cascades of dust hiss out of the ceiling.* (ALWCS, 16) — Водоспади пилу ллються зі стелі. (ВНС, 14)

*Avalanche* ‘лавіна’: (36) *An avalanche descends onto the city.* (ALWCS, 17) — Лавина сходить на місто. (ВНС, 15)

*Crimson mess* ‘червоне місиво’: (67) *The first dead man is on the floor with an arm trapped beneath him and a crimson mess where his head should be.* (ALWCS, 218) – Перший убитий лежить на підлозі — підігнута під себе рука, червоне місиво замість голови. (ВНС, 232)

*Like an unholy tooth, something black and dangerous, a final abscess to be lanced away* ‘скидається на бридкий зуб, на щось чорне й небезпечне, на останній нарив, який треба розтяти’: (6) *To the bombardiers, the walled city on its granite headland, drawing ever closer, looks like an unholy tooth, something black and dangerous, a final abscess to be lanced away.* (ALWCS, 10) – Бомбардирам місто-фортеця на все ближчому гранітному виступі скидається на бридкий зуб, на щось чорне й небезпечне, на останній нарив, який треба розтяти. (ВНС, 8)

Автор використовує, незвичні для нашої культури, образи у формуванні метафори, але перекладач вирішив не замінювати образи, а використав дослівний переклад, щоб точно передати авторські метафори, відтворити його власний стиль, а також збагатити мову новими образами.

Також дослівний переклад використовується у таких реченнях: Додаток, (28), (44), (66), (32), (78), (75), (46), (69).

Аналізуючи вищезазначені речення, в яких висвітлюються концептуальні метафори, можемо підсумувати, що еквівалентний та дослівний переклади широко застосовуються у перекладі роману Ентоні Дорра «Все те незрима світло». Так як більшість метафор, що зустрічаються у романі, є авторськими, створеними спеціально для передачі концепту ВІЙНА, то їхнє збереження і точне відтворення є головним завданням перекладача. Тому і в перекладі роману «Все те незрима світло» більшість концептуальних метафор передаються зі збереженням образу, який подається в оригіналі.

Також, під час роботи з романом «Все те незрима світло» перекладач вдавався до **граматичних та лексичних заміни**. У процесі перекладу заміни можуть піддаватися як граматичні одиниці, так і лексичні, у зв'язку з чим можна говорити про граматичні та лексичні заміни.

До граматичних відносяться такі типи: 1) заміна форм слова; 2) заміна частин мови; 3) заміна членів речення; 4) синтаксичні заміни в складному реченні [40: 112].

А до лексичних 1) конкретизація; 2) генералізація; 3) диференціація; 4) модуляція (смісловий розвиток); 5) антонімічний переклад; 6) цілісне переосмислення; 7) компенсація[40: 112].

Таким чином відбувалася заміна образу мови джерела стандартним образом мови перекладу, який не суперечить культурі мови перекладу. Цей спосіб був використаний для того, щоб думка автора була більш зрозумілою для цільової аудиторії. Оскільки, образ який використовується в оригіналі не є властивим та звичним для аудиторії, яка буде читати переклад тексту. І цього неможливо уникнути, так як культури двох мов, водночас маючи багато спільного, є досить різними.

Перекладач використовує спосіб заміни, тому що метафоричні картини світу обох мов мають розбіжності. Збереження оригінального образу призвело б до втрати ефекту метафори. Тому враження від прочитаного відрізнялося б у читачів оригіналу та перекладу.

*A slow-falling rain* ‘мрячить’: (82) *One morning in the summer of 1943, she walks to the bakery in a slow-falling rain.* (ALWCS, 223) – *Якогось літнього ранку 1943 року вона йде до пекарні. Мрячить.* (ВНС, 238) В даному прикладі перекладач використовує граматичну заміну, а саме він заміняє іменник *rain* на дієслово ‘мрячить’, що вже означає ‘падати дуже дрібними краплями’, тому перекладач опускає прикметник *slow-falling*. В цьому випадку, також втрачається експресивність метафори, так як *slow-falling rain* є ближчим до значення слова ‘дощ’, в той час як ‘мряка’ в нашій свідомості більше схожа на туман.

*Too cold even to snow* ‘надто холодно навіть для сніговиці’: (77) *Creaking ice, villages burning in forests, nights where it becomes too cold even to snow — that winter presents a strange and haunted season.* (ALWCS, 221) – *Хрускім льоду, села, що горять серед лісів, ночі, коли стає надто холодно навіть для сніговиці – ця зима дивна й сповнена тривоги.* (ВНС, 236) В цьому прикладі також використано граматичну заміну: дієслово *to snow* замінюється іменником ‘сніговиця’. Таким чином метафора передається з більшою експресивністю, ніж в оригіналі. Так як *to snow* це ‘сніжити’, ‘падає сніг’. А ось лексема ‘сніговиця’ має більш негативну конотацію, адже це більше про буревій або хуртовину.

*The mouths of mortars* ‘жерла бомбометів’: (1) *On the rooftops of beachfront hotels to the east, and in the gardens behind them, a half-dozen American artillery units drop incendiary rounds into the mouths of mortars.* (ALWCS, 9) – *На дахах приморських готелів зі східного боку і в садах за ними шість підрозділів американської артилерії закладають запальні набої в жерла бомбометів.* (ВНС, 7). В даному реченні, перекладач застосовує смисловий розвиток і заміняє слово *mouths* на ‘жерла’. Що у даному випадку може бути його контекстуальним відповідником. В цьому випадку так само, *mouth* це ‘рот’, але перекладач використовує слово ‘жерло’, що має негативну конотацію. Але вибір цього слова можна пояснити тим, що перекладач хотів передати концептуальну метафору ВІЙНА – ЦЕ ПРИРОДА, адже *mouth* це і також ‘гирло ріки’.

Аналогічний спосіб перекладу вживається у таких реченнях: Додаток, (18), (94), (38), (79), (44), (59).

Наступний спосіб – це **описовий переклад**. Під час якого семантика метафори відтворюється описово (може застосовуватися, якщо метафора нечітка і її збереження є недоречним, хоча певні аспекти настанови висловлювання можуть втратитися)[79]:

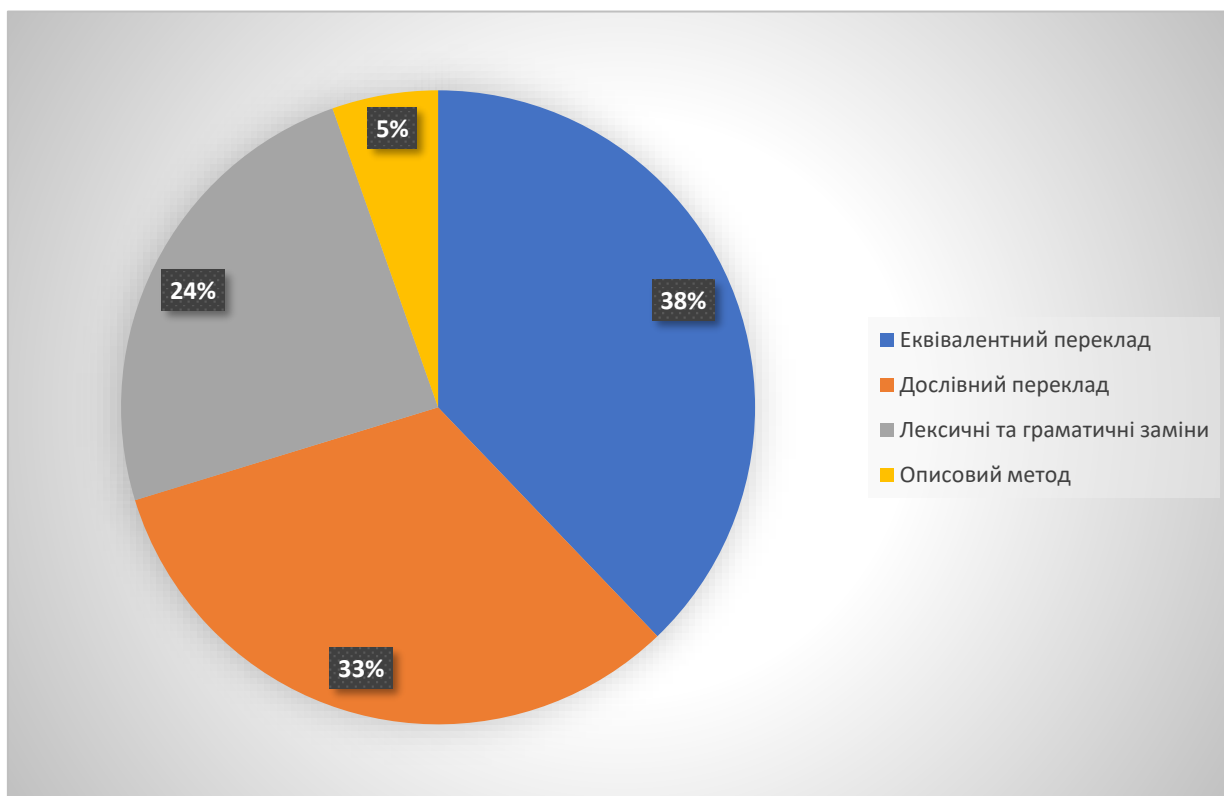
*To pour back* ‘повертатися’ (90) *The suitcases, the queues, the wailing babies, the soldiers pouring back into the cities with eternity in their eyes—in what system is order increasing?* (ALWCS, 228) – *Валізи, черги, зарюмсани діти, солдати, у яких в очах застигла вічність, що повертаються до рідних міст, — у якій системі підвищується порядок?* (ВНС, 243) В цьому випадку, перекладач ніяк не передає метафору, а лише передає її значення. Тому в українському перекладі цього речення, концептуальна метафора ВІЙНА – ЦЕ СИЛА ПРИРОДИ ТА ШУМ не знайшла відображення.

*Bow shear away* ‘без носа’: (4) *Dark, ruined ships appear, scuttled or destroyed, one with its bow shorn away, a second flickering as it burns.* (ALWCS, 10) – *З’являються темні розбиті кораблі, затоплені або розтрощені, один без носа, інший, догораючи, мерехтить.* (ВНС, 7-8) В цьому випадку, *shear* це ‘стригти вівць’ тут також прослідковується метафора ВІЙНА – ЦЕ ПРИРОДА, але ось у перекладі це ніяк не відображається. Мабуть, перекладач вирішив, що ця метафора є надлишковою і він відтворив її описовим способом.

Хоча й описовий спосіб перекладу майже не застосовується, все ж були випадки коли перекладач ніяк не зберігав метафору, а лише передавав її лише описовим способом, щоб донести значення до читача.

Варто відзначити, що серед вибраних та досліджених нами речень не знайшлося жодного прикладу пропущення метафори. Отже ми можемо зробити висновок, що концептуальні картини світу обох мов є досить багатими та різноманітними. А також побудова концептів в українській та англійській мові мають багато спільного. Також можемо сказати, що в оригіналі тексту немає надлишкових метафор, кожна з них виконує свою функцію та вказує на той чи інший концепт і опущення будь-якої з них могло б привести до неправильного розуміння тексту.

Еквівалентний переклад є найбільш поширеним способом передачі концептуальної метафори у перекладі роману Ентоні Дорра «Все те незриме світло». Це свідчить про те, що перекладач зміг відтворити картину світу, закладену автором у творі. А також він зміг передати індивідуальність авторського стилю завдяки збереженню суто авторських метафор.



Діаграма 3.1 Кількісне співвідношення способів реалізації концептуальної метафори у художньому дискурсі

Провівши аналіз даних на діаграмі, доходимо до висновку, що відтворення концептуальних метафор за допомогою еквівалентного перекладу є найбільш поширеним способом (14 од.; 38%), друге місце займає дослівний переклад (12 од.; 33%), на третьому місці знаходяться лексичні та граматичні заміни (9 од.; 24%). Та найменш вживаним способом є описовий переклад (2 од.; 3%)

### 3.2 Перекладацькі трансформації при перекладі лінгвістичних засобів реалізації концепту ВІЙНА

Складним для перекладача є те, що концепти формуються у свідомості людини по-різному. Це зайвий раз доводить, те, що кожен народ сприймає світ по-різному. Звичайно, є багато спільного, але є й те, що відрізняється. І це значно ускладнює процес перекладу. Тому відтворення концептів вважається одним з найскладніших у практиці перекладу. Під час роботи з текстами перекладач повинен враховувати не лише переклад слова, що зазначений у словнику, а й передати те приховане, що несе у собі слово або словосполучення.

Перекладач повинен знати не лише мову перекладу, а й розумітися на їхній культурі, світосприйнятті, способі життя, історії їхнього народу та тому, що відбувається у країні зараз. Це все будує концептуальну картину світу кожного народу.

Проте проблемним для перекладача є те, що в різних мовних свідомостях неоднаково формуються перцептивно-образні та валоративні компоненти концептів, які, як правило, рідко або зовсім не фіксуються словниками, оскільки спрямовані переважно на лексикографію поняттєвого (денотативного) компонента концепту. Тоді його асоціативна й валоративна складові засвоюються тільки через індивідуальний досвід перекладача, отриманий ним у процесі комунікації [60].

Провівши наше дослідження, ми спостерігаємо що в українській та англійській мовах процес побудови концептів має багато спільного. Тому й деякі слова та образи, які використовуються для вербалізації концепту ВІЙНА, збігаються у двох мовах.

Для того, щоб досягнути адекватного перекладу, у процесі перекладачі використовують різні трансформації для кращої передачі змісту тексту. О.О. Селіванова вважає, що трансформація – це основа більшості прийомів перекладу, яка полягає в зміні формальних (лексичні або граматичні трансформації) або семантичних (семантичні трансформації) компонентів вихідного тексту при збереженні інформації, призначеної для передачі [87: 536].

Існує велика кількість класифікацій перекладацьких трансформацій, виділимо з них класифікації В.Н. Комісарова [32] та С.Є. Максимова [40].



**3.2.1 Лексичні трансформації при перекладі лінгвістичних засобів реалізації концепту ВІЙНА.** Зазвичай, перекладач вдається до лексичних трансформацій тоді, коли не можна підібрати повний еквівалент. За В. Коптіловим лексична трансформація полягає в відхиленні від прямих словникових відповідників та, зокрема, передбачає вибір варіанту перекладу слова з ряду синонімів, тобто відповідника, що найбільше розкриє суть оригіналу в мові перекладу.

**Конкретизація** – це лексична трансформація, внаслідок якої слово (термін) ширшої семантики в оригіналі замінюється словом (терміном) вужчої семантики [29: 39]

Так як в англійській мові є досить велика кількість слів із ширшою семантикою, а в українській мові не має прямих відповідників до таких слів, то в таких випадках використовується прийом конкретизації значення. Вона сприяє більш точному відтворенню лексичної одиниці. Використання даної трансформації можемо спостерігати у наступних реченнях:

*Gun* ‘гармата’: (14) *It’s the first time he’s heard the gun at such close range, and it sounds as if the top half of the hotel has torn off.* (ALWCS, 12) – *Це вперше він почув постріл із гармати зблизька — звук такий, наче відірвало горішню частину готелю.* (ВНС, 10) В англійській мові слово *gun* означає будь-яку зброю, що вистрілює кулями або снарядами, в перекладі ж конкретизується тип зброї ‘гармата’, що стало можливим завдяки контексту в якому вживається це слово.

*The warrant officer* ‘комендант’: (55) *The warrant officer in charge of field exercises is the commandant, an overzealous schoolmaster named Bastian with an expansive walk and a round belly and a coat quivering with war medals.* (ALWCS, 114) – *Польовими заняттями керує комендант на прізвище Бастіан, що виконує свою роботу з великою старанністю. Він має широку ходу, кругле черевце й пальто, на якому колишуться медалі за війну.* (ВНС, 115). В даному випадку перекладач використовує конкретизацію, так як *warrant officer* є дуже приблизним аналогом прапорщика в країнах колишнього СРСР. У перекладі ж

використано слово ‘комендант’ яке є лише однією складовою слова ‘прапорщик’, що є значно ширшим за своєю семантикою.

*Prisoner* ‘бранець’: (76) *He stands in his wrecked socks in the trampled snow and tries to make eye contact with the other prisoners, but none will look at him.* (ALWCS, 221) – *Залишившись у блаженських шкарпетках на втопаному снігу, полонений намагається зирнутися з іншими бранцями, але на нього ніхто й не гляне.* (ВНС, 236) В даному прикладі, конкретизується значення слова *prisoner*, адже український варіант перекладу ‘бранець’ означає, що це обов’язково військовополонений.

А також конкретизація використовується у таких реченнях: Додаток, (60), (25), (99).

**Генералізація** наступна перекладацька трансформація є протилежною до конкретизації. Внаслідок генералізації слово із вузьким значення, що перекладається, замінюється в перекладі на слово із ширшим значенням [29: 334].

Даний прийом використовується, коли певна лексема є відсутньою в мові перекладу або може бути не зрозумілою для читачів перекладу. Також іноді загальне значення є більш уживаним і тому більш зрозумілим для аудиторії. Наприклад:

*D-day* ‘бої’: (17) *D-day was two months ago.* (ALWCS, 14) – *Бої почалися два місяці тому.* (ВНС, 11) *D-day* це назва дня, коли розпочалося вторгнення в Європу, атакуючи узбережжя північної Франції. У перекладі втрачається точність інформації, адже використовується спосіб генералізації. У наведеному прикладі йдеться про конкретну подію, яка не має чіткої назви в українській мові, це і зумовлює вживання слова з більш широким значенням.

*Bomber* ‘літак’: (34) *The bombs fall diagonally; the bombers rise and scramble.* (ALWCS, 17) – *Бомби падають навскіс, літаки миттю здіймаються.* (ВНС, 15) В цьому випадку, слово *bomber* ‘літак, що скидає бомби’, перекладено за допомогою його гіпероніма ‘літак’, що виражає лише загальне поняття та

призводить до втрати ознаки слова *bomber*, а саме того, що це військовий літак, який призначений для ураження об'єктів.

*Enlisted man* 'військовий': (72) *Through a door, four enlisted men in identical jumpsuits stand behind tables with jeweler's lamps bolted to each.* (ALWCS, 219) – У двері видно чотирьох військових в однакових комбінезонах, що стоять за столами. (ВНС, 233) Англійське *enlisted man*, як і його український відповідник означають 'призовник' тобто 'той, хто лише призивається на військову службу', в перекладі ж використано слово 'військовий', що є значно ширшим за своєю семантикою та не передає значення, що це лише новобранець. Також в перекладі опускається слово *man* оскільки воно є надлишковим та його опущення, не призводить до втрати сенсу речення.

Також генералізація вживається в реченнях: Додаток, (33), (51).

**Модуляція (смісловий розвиток)** полягає в заміні слова або словосполучення вихідної мови перекладацьким відповідником мови перекладу, значення якого логічно виводиться зі значення вихідної одиниці [42: 97].

Під час модуляції відбувається заміна словникового відповідника слова на його контекстуальний відповідник, який логічно пов'язаний з першим [40: 114]. Прийом смислового розвитку полягає в заміні словникової відповідності при перекладі контекстуальних слів, логічно пов'язаних з ним.

*To travel* 'прокочуватися': (46) *Outside, waves of panic seem to be traveling the rows of trees like tremors from an earthquake.* (ALWCS, 57) – Надворі, здається, хвилі паніки прокочуються деревами, мов поштовхи землетрусу. (ВНС, 56) Дієслово *to travel* може мати різні варіанти перекладу, наприклад: 'подорожувати', 'рухатися', 'переміщатися'. В перекладі ж використаний варіант 'прокочуватися', що є логічним розвитком значення слова, так як в українській мові є звичним поєднання слів 'хвилі прокочуються'.

*To train* 'наводити': (60) *Do Russian tanks wait out there? Training their guns on the lantern light?* (ALWCS, 211) – Чи чекають там російські танки? Чи наводять гармату на світло його ліхтаря? (ВНС, 223) Слово *to train* має наступні словникові значення 'тренувати', 'виховувати', 'привчати', в перекладі

ж ми бачимо абсолютно інший відповідник ‘наводити’, що був логічно виведений з його контекстуального значення.

Аналогічним способом були перекладені засоби реалізації концепту ВІЙНА в таких реченнях: Додаток, (11), (24), (32), (29), (35), (38), (39).

**Переклад за допомогою лексичного еквівалента** – це відтворення слів за допомогою постійного лексичного відповідника, значення яких абсолютно тотожні в обох мовах. Такі лексичні одиниці відіграють дуже важливу роль у перекладі. Їх переклад абсолютно ніяк не залежить від контексту, а тому їх відповідники є постійними та рівнозначними.

Військова термінологія в англійській мові, що позначає поняття, пов'язані безпосередньо з військовою справою, збройними силами та способами ведення збройної боротьби має загальноприйняті українські термінологічні еквіваленти, які будуть рівнозначні в будь-якому контексті, наприклад:

*Bombardier* ‘бомбардир’: (5) *Inside each airplane, a bombardier peers through an aiming window and counts to twenty. Four five six seven...* (ALWCS, 10) – У кабіні кожного літака бомбардир вглядається в приціл і рахує до двадцяти. Чотири, п'ять, шість, сім... (ВНС, 8)

*Corporal* ‘капрал’: (56) *A dangerously underweight corporal in threadbare fatigues comes for Werner on foot.* (ALWCS, 205) – Худезний капрал у поношеному однострої приходить по Вернера пішки. (ВНС, 217)

*Partisan* ‘партизан’: (70) *These partisans may have been involved in some dark forest magic, but they should not have been tinkering with the higher magic of radio.* (ALWCS, 218) – Може, ці партизани володіли якоюсь чорною лісовою магією, але їм не варто було бавитися з вищою магією радіо. (ВНС, 233)

*Occupation authorities* ‘окупаційна влада’: (80) *Occupation authorities decree that every house must have a list of its occupants fixed to its door: M. Etienne LeBlanc, age 62. Mlle Marie-Laure LeBlanc, age 15.* (ALWCS, 223) – Окупаційна влада постановляє, що на дверях кожного будинку має висіти перелік мешканців: М. Етьєн Леблан, 63 роки. М-ль Марі-Лор Леблан, 16 років. (ВНС, 237)

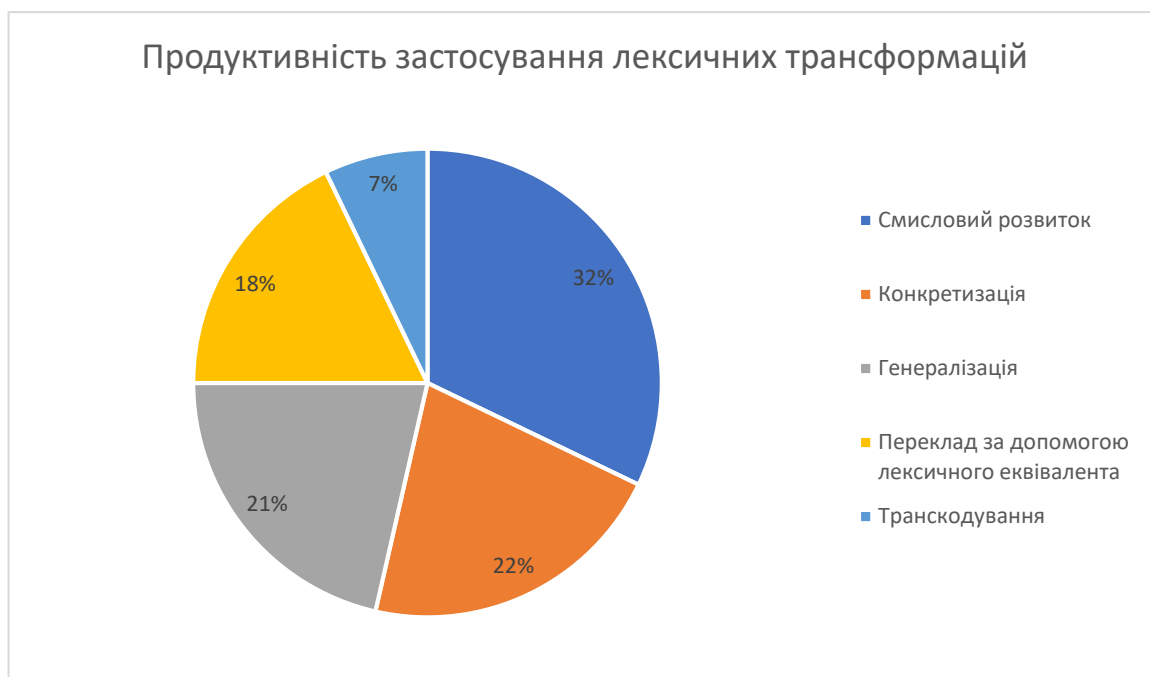
*The Hitler Youth* ‘гітлер’югенд’: (41) *It’s 1940 and no one laughs at the Hitler Youth now.* (ALWCS, 53) – *Настав 1940 рік, і більше ніхто не сміється над гітлер’югендом.* (ВНС, 51) Це назва воєнізованої організації яка була створена ще у 1922, тому з роками, так як існує велика кількість літератури про Другу Світову війну, вона отримала свій чіткий відповідник в українській та англійській мові. Переклад назви цієї організації є чітко закріплений в обох мовах.

**Транскодування** – це буквене або звукове відтворення лексичної одиниці оригіналу за допомогою алфавіту цільової мови. Іноді застосовується адаптивне транскодування, при якому форма слова вихідної мови певним чином адаптується до фонетичної та/або граматичної структури мови перекладу [29].

Ось наприклад, в українській мові англійське слово *divisions*, саме по відношенню до військової справи, має відповідник ‘підрозділи’, так само як і *ammunition* це ‘боєприпаси’, але у даних випадках перекладач застосовує адаптивне транскодування з метою висловити дану лексичну одиницю в іншій формі:

*Divisions* ‘дивізіони’: (88) *What he feels on the worst days of that relentless winter—while rust colonizes the truck and rifles and radios, while German divisions retreat all around them—is a deep scorn for all the humans they pass.* (ALWCS, 228) – *Що він відчуває в найгірші дні цієї безжалісної зими, доки іржа вкриває вантажівку, гвинтівки й радіо, доки німецькі дивізіони відступають на всіх фронтах, так це глибоку огиду до всіх людей, яких вони проминають.* (ВНС, 243)

*Ammunition* ‘амуніція’: (20) *Beneath the peninsular fort of La Cité, across the river from the old city, there are rooms of bandages, rooms of ammunition, even an underground hospital, or so it is believed.* (ALWCS, 14) – *Під напівострівним фортом Ла Сіте, через річку від старого міста, є кімнати з перев’язувальними матеріалами, кімнати з амуніцією, навіть підземний госпіталь, принаймні так кажуть.* (ВНС, 11)



Діаграма 3.2 Кількісне співвідношення використання лексичних трансформацій при відтворенні англомовних засобів вербалізації концепту **ВІЙНА**

Провівши аналіз даних на діаграмі 3.2, можемо зробити висновок, що переклад за допомогою смислового розвитку є найбільш поширеним (9 од.; 32%), Друге та третє місце займають конкретизація (6 од.; 22%) та генералізація (6 од.; 21%). На четвертому місці знаходиться переклад за допомогою лексичного еквівалента (5 од.; 18%). А п'яте місце займає транскодування (2 од.; 7%).

**3.2.2 Граматичні трансформації при перекладі лінгвістичних засобів реалізації концепту **ВІЙНА**.** Перекладачі використовують граматичні трансформації для перетворення структур речень відповідно до правил та норм

мови, на яку перекладається текст. Тож при перекладі тексту з англійської на українську мову без них не обійтися, адже ці 2 мови належать до різних типів мов та різні за своєю структурою та побудовою речення.

**Граматична заміна (конверсія)** – це заміна однієї частини мови на іншу [40: 111]. Дана трансформація використовується для адекватного перекладу засобів вербалізації концепту ВІЙНА, вона передбачає заміну форми слова, частини мови або члена речення.

*The walled city* ‘місто-фортеця’: (6) *To the bombardiers, the walled city on its granite headland, drawing ever closer, looks like an unholy tooth, something black and dangerous, a final abscess to be lanced away.* (ALWCS, 10) – *Бомбардирам місто-фортеця на все ближчому гранітному виступі скидається на брудкий зуб, на щось чорне й небезпечне, на останній нарив, який треба розтяти.* (ВНС, 8) У цьому реченні граматична заміна полягає у передачі прикметника *walled* за допомогою іменника ‘фортеця’, більше того перекладач використовує складний іменник ‘місто-фортеця’.

*They* ‘німці’: (22) *There are flame-throwing booby traps, a net of pillboxes with periscopic sights; they have stockpiled enough ordnance to spray shells into the sea all day, every day, for a year.* (ALWCS, 14) – *Там вогнеметні міни-пастки, доти з перископічними прицілами; німці наклали досить боєприпасів, щоб вистрілювати набої в море весь день, щодня, цілий рік.* (ВНС, 11) У даному реченні, займенник *they* у мові перекладу передається за допомогою іменника ‘німці’.

*Inaudible* ‘не чути’: (37) *In another quarter second, the sirens are inaudible.* (ALWCS, 17) – *За чверть секунди сирен уже не чути.* (ВНС, 15) В цьому випадку, граматична заміна полягає у передачі прикметника *inaudible* за допомогою дієслова ‘не чути’:

*Men* ‘вони’: (13) *Her Majesty, the Austrians call their cannon, and for the past week these men have tended to it the way worker bees might tend to a queen.* (ALWCS, 12) – *«Її величність», так австрійці називають свою гармату. Впродовж останнього тижня вони доглядали за нею, як робочі бджоли за маткою.* (ВНС,

10). У даному фрагменті також можемо простежити використання граматичної заміни, оскільки іменник *men* передається за допомогою займенника ‘вони’.

Аналогічним способом були перекладені засоби вербалізації концепту ВІЙНА у таких реченнях: Додаток, (29), (55), (49), (8), (93).

**Опущення** – це відмова від перекладу семантично надлишкових мовних одиниць [40: 111]. Вони або ж не несуть ніякої нової інформації або ж компенсуються далі у тексті.

*A second anti-air battery* ‘зенітна батарея’: (29) *A second anti-air battery fires from a distant corner of the city, and then the 88 upstairs goes again, stentorian, deadly, and Werner listens to the shell scream into the sky.* (ALWCS, 16) – *Із віддаленого кута міста долинають вибухи зенітної батареї, а тоді «Вісім-вісім» нагорі знову стріляє, гучна, смертельна, й Вернер слухає, як набої зі свистом злітають у повітря.* (ВНС, 14) У перекладі опускається порядковий числівник *second*, так як він немає ніякого смислового навантаження та не перешкоджає розумінню тексту.

*Dead man* ‘убитий’: (67) *The first dead man is on the floor with an arm trapped beneath him and a crimson mess where his head should be.* (ALWCS, 218) – *Перший убитий лежить на підлозі – підігнута під себе рука, червоне місиво замість голови.* (ВНС, 232) В українському варіанті опускається слово *man*, яке в конкретному випадку вживається на позначення роду іменника, але так як українська мова відноситься до синтетичних мов, тому рід іменника в нашій мові передається за допомогою закінчення.

А також аналогічний спосіб вживається в наступних реченнях: Додаток, (72),

**Додавання** набуло широкого застосування при перекладі слів та словосполучень для реалізації концепту ВІЙНА. При додаванні автор не може додавати щось від себе, що може спотворити зміст тексту, він лише додає лексичні одиниці для правильнішого розуміння тексту та для того, щоб текст перекладу відповідав правилам мови.



Додавання використовується для компенсації семантичних або граматичних втрат [40: 111]. Даний тип трансформацій часто використовується в перекладах з англійської мови на українську мову, тому що в англійській спрощення або опущення фраз не змінює сенсу речення, в той час як в українській мові це може повністю змінити сенс.

*Four years of occupation* ‘після чотирьох років облоги’: (24) *Four years of occupation, and the roar of oncoming bombers is the roar of what? Deliverance? Extirpation?* (ALWCS, 14) – *Після чотирьох років облоги що принесе їм ревіння все ближчих бомбардувальників? Порятунк? Загибель?* (ВНС, 12) У перекладі додається прийменник ‘після’ для кращого розуміння змісту речення і уточнення часових рамок.

*Clamber on and off* ‘видряпуються у вагони й злізають із них’: (57) *Soldiers clamber on and off, lean, pale, each carrying a pack, rifle, and steel helmet.* (ALWCS, 210) – *Солдати видряпуються у вагони й злізають із них: худі, бліді, у кожного по гвинтівці, наплічнику й крицевій касці.* (ВНС, 222) Перекладач додає іменник ‘вагони’ та займенник ‘них’ з метою логічно правильного відображення змісту речення.

*1943* ‘1943 року’: (86) *December 1943.* (ALWCS, 227) – *Грудень 1943 року.* (ВНС, 241) В перекладі додається слово ‘року’, так як англійська мова тяжіє до спрощення та скорочення фраз, а це не є властивим для української мови.

Аналогічний спосіб використовується у таких реченнях: Додаток, (19), (61), (63).

**Транспозиція (перестановка)** є однією з найбільш уживаних трансформацій при перекладі з англійської на українську мови. Даної трансформації дуже важко уникнути, так як в українській мові порядок слів не впливає на зміст речення, так як в англійській. В англійській мові зв'язок між словами показаний за допомогою порядку слів, в той час як в українській це передається за допомогою відмінювання слів та закінчень.

Транспозиція – це зміна порядку слів в фразях та реченнях через відмінності у структурі мов. Зазвичай це трапляється через проблему висвітлення теми та реми в різних мовах [40: 112] Елементами, що можуть піддаватися перестановці, є зазвичай слова, словосполучення, частини складного речення і самостійні речення в тексті

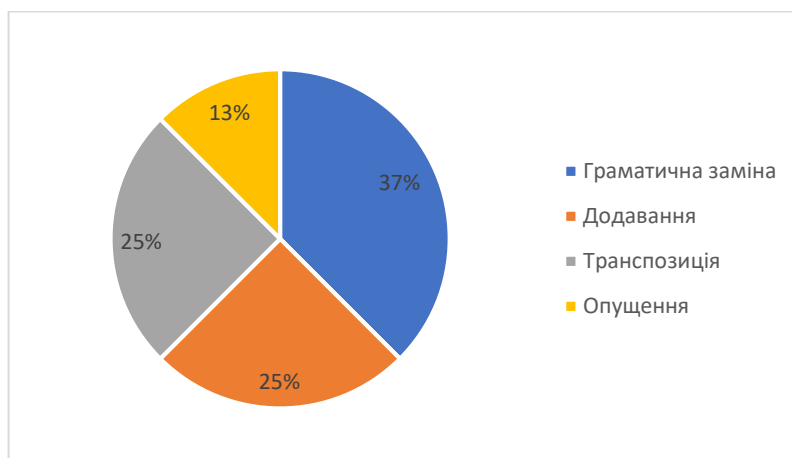
(32) *Now the sea races beneath the aiming windows.* (ALWCS, 17) – *Ось під прицілами мчить море.* (ВНС, 15) Іменник *sea* в оригіналі речення знаходиться на початку речення, так як він вживається з означеним артиклем *the sea* тому, можемо зробити висновок, що це тема, а вона завжди стоїть на початку речення. В українській мові порядок слів не впливає на зміст речення, тому тема і рема можуть знаходитися як на початку так і в кінці речення.

Перекладач змінює поряд слів у даному реченні, щоб акцентувати увагу саме на ремі, яка в англійській мові стоїть в кінці речення. Можемо спостерігати це у наступних реченнях:

(85) *Especially during wartime, such things remain important.* (ALWCS, 225) – *Такі речі не втрачають важливості у воєнний час.* (ВНС, 241)

(95) *Six German soldiers die.* (ALWCS, 231) – *Загинуло шестеро солдатів-німців.* (ВНС, 245)

Аналогічним способом було перекладено засоби вербалізації концепту ВІЙНА у таких реченнях: Додаток, (29), (50), (81).



Діаграма 3.4 Кількісне співвідношення використання граматичних трансформацій при відтворенні англомовних засобів вербалізації концепту ВІЙНА

В даній діаграмі подано кількісне співвідношення використання граматичних трансформацій при відтворення англомовних засобів вербалізації концепту ВІЙНА.

Тож, серед граматичних трансформацій, що були використані у перекладі засобів реалізації концепту ВІЙНА, граматична заміна є найбільш вживаним способом (9 од.; 37%), та другому та третьому місці знаходяться додавання (6 од.; 25 %) та транспозиція (6 од.; 25%) та найменш вживаною трансформацією є опущення (3 од.; 13%).

Можемо спостерігати, що відсоткове відношення вживання граматичних перекладацьких трансформацій є майже рівним, але все ж граматична заміна використовується найчастіше при перекладі англомовних засобів реалізації концепту ВІЙНА.

**3.2.3 Лексико-граматичні трансформації при перекладі англомовних засобів вербалізації концепту ВІЙНА.** Під час використання лексико-граматичних трансформацій перетворення належать одночасно до лексичних і граматичних одиниць оригіналу або є міжрівневими, тобто здійснюють перехід від лексичних одиниць до граматичних і навпаки [44: 140].

Описовий переклад один із найпоширеніших способів передачі безеквівалентної лексики. **Описовий переклад** – це такий прийом перекладу нових лексичних елементів вихідної мови, коли простий термін замінюється в мові перекладу словосполученням, яке адекватно передає зміст цього простого терміна [29: 36]. У перекладі «Все те незримо світло» маємо такі приклади даної трансформації:

*Thump* ‘глухий удар’: (44) *At some point, several distinct thumps travel into the museum from the gardens or the streets beyond, as if someone is dropping sacks of cement mix out of the clouds.* (ALWCS, 57) – У якийсь момент із садів чи вулиць до

музею долинають кілька виразних глухих ударів, ніби хтось кидає з-за хмар мішки з цементом. (ВНС, 55-56)

*Haunted* ‘сповнений тривоги’: (77) *Creaking ice, villages burning in forests, nights where it becomes too cold even to snow—that winter presents a strange and haunted season.* (ALWCS, 221) – *Хрускім льоду, села, що горять серед лісів, ночі, коли стає надто холодно навіть для сніговиці — ця зима дивна й сповнена тривоги.* (ВНС, 236)

*Traverse* ‘кут горизонтальної наводки’: (31) *Four stories up, the Austrians clap another shell into the smoking breech of the 88 and double-check the traverse and clamp their ears as the gun discharges, but down here Werner hears only the radio voices of his childhood.* (ALWCS, 16) – *Чотирма поверхами вище австрійці закладають ще один набій у димливий гузівник гармати «Вісім-вісім», удруге перевіряють кут горизонтальної наводки і затуляють вуха, коли гармата вистрілює, але тут, унизу, Вернер чує тільки радіоголоси свого дитинства.* (ВНС, 15)

Аналогічним способом були перекладені засоби вербалізації концепту ВІЙНА у таких реченнях: Додаток, (2), (29), (48), (47).

Лексико-граматичні трансформації дуже часто вживаються у художньому перекладі, але аналіз фактичного матеріалу показав, що у перекладі роману «Все те незриме світло» при перекладі слів реалізації концепту ВІЙНА використовується лише прийом описового перекладу, та лише у 7% випадків від загальної кількості.

### **Висновки до розділу 3**

1. Головне завдання перекладача при перекладі засобів вербалізації концепту ВІЙНА – це правильне розуміння тексту та окремих лексичних одиниць в залежності від контексту, а також здійснення міжмовних перетворень, у нашому випадку застосування трансформаційної моделі перекладу та прийомів перекладу метафор, запропонованих П. Ньюмарком та Т.А. Казаковою, для того,

щоб якомога точніше передати усю *експліцитну* та *імпліцитну* інформацію в художньому тексті.

2. У процесі відтворення концептуальних метафор перш за все важливе їхнє усвідомлення лексико-семантичного й експресивно-оцінного наповнення, а тому під час процесу перекладу доводиться використовувати різні прийоми передачі метафорики через розбіжності у будові концептуальних картин світу в англійській та українській мовах. Аналіз відібраного матеріалу показав, що у перекладі роману «Все те незрима світло» використовуються такі способи: еквівалентний переклад, дослівний переклад, застосування лексичних та граматичних заміни та описовий переклад.

3. Провівши аналіз фактичного матеріалу ми виявили, що найбільш продуктивний спосіб передачі концептуальних метафор у перекладі роману «Все те незрима світло» – це еквівалентний переклад (38 %). Наступний спосіб – це дослівний переклад, що становить 33% від загальної кількості. Третє місце займають лексичні та граматичні заміни і відсоток становить 24%. І найменш продуктивний спосіб – це описовий переклад (3%).

4. Великий відсоток використання еквівалентного перекладу (38%) свідчить про те, що концептуальна складова процесів метафоризації двох мов має багато спільних рис, а також це вказує на те, що перекладач зміг зрозуміти світобачення автора та передати його авторський стиль.

5. Під час перекладу тексту доводиться використовувати різні трансформації через певні розбіжності у граматичних, синтаксичних та морфологічних будовах англійської та української мов. Перекладацький аналіз фактичного матеріалу дозволив виявити наступні способи відтворення засобів вербалізації концепту ВІЙНА, а саме: лексичні (переклад за допомогою лексичного еквівалента, конкретизація, генералізація, модуляція, транскодування), граматичні (граматична заміна, опущення, додавання, транспозиція) та лексико-граматичні (описовий переклад).

6. При перекладі англійських засобів вербалізації концепту ВІЙНА найбільш продуктивними є лексичні трансформації (47%), друге місце посідають граматичні трансформації (41%) та на останньому місці знаходяться лексико-граматичні трансформації (12%).

7. Основними лексичними трансформаціями для відтворення засобів вербалізації концепту ВІЙНА є переклад за допомогою смислового ровитку (32%). Друге та третє місця посідають конкретизація (22%) та генералізація (21%). На четвертому місці знаходиться переклад за допомогою лексичного еквівалента (18%). Та найменш вживаною трансформацією є транскодування (7%).

8. Серед граматичних трансформацій, що були використані у перекладі засобів реалізації концепту ВІЙНА, прийом граматична заміна є найбільш вживаним способом (37%), далі йдуть додавання та транспозиція (25%) та найменш вживаним є прийом опущення (13%).

9. Аналіз фактичного матеріалу показав, що у перекладі роману «Все те незримо світло» при перекладі слів реалізації концепту ВІЙНА використовується лише прийом описового перекладу, та лише у 7% випадків від загальної кількості.

## ВИСНОВКИ

У кваліфікаційній роботі були розглянуті засоби вербалізації концепту ВІЙНА в художньому дискурсі, а саме романі Ентоні Дорра «Все те незримо світло», вивчені особливості такого типу тексту, а також виявлені способи перекладу засобів реалізації концепту ВІЙНА.

Концепт є відносно молодим поняттям у лінгвістичній науці, тому він досі не має чіткого та всеохоплюючого визначення. У когнітивній лінгвістиці, концепт слугує поясненням для ментальних процесів у нашій свідомості та відображає усі знання та досвід людини; це оперативна змістова одиниця пам'яті, ментального лексикону, концептуальної системи і мови мозку, всієї картини світу, відображеної у людській психіці. Концепт може бути вербалізований в разі комунікативної необхідності різними способами як лексичними, так і синтаксичними, а також фразеологічними. Але він як елемент концептосфери з конкретним мовним знаком не пов'язаний. Він може виражатися багатьма мовними знаками, їхньою сукупністю. Також слід зазначити, що тільки частина концептуальної інформації має мовну «прив'язаність», а частина представлена в психіці ментальними репрезентаціями іншого типу – образами, картинками, схемами. Крім того, для реалізації концептів дуже часто використовуються саме концептуальні метафори, адже метафора є властивістю мислення.

Інтерпретація концепту ВІЙНА різниться між країнами, народами та й навіть окремих авторів, які пишуть про війну. Даний концепт когнітивно багатогранний і має розгалужене номінативне поле. До засобів його вербалізації належать одиниці різних мовних рівнів.

Процес відтворення концептів є складним та проблемним для перекладача, тому що в різних мовних свідомостях неоднаково формуються перцептивно-образні та валоративні компоненти концептів.

Засоби вербалізації ми досліджували на матеріалі художнього дискурсу. Художній дискурс – це дискурс художнього тексту, де останній є фіктивним зображенням реальної дійсності, створеним автором, таким, у якому чітко

відображений авторський світогляд. Даний дискурс має складну багат шарову структуру. Потенційно можливі відмінності в світогляді автора та читача ускладнюють процес розуміння через можливість множинних читацьких інтерпретацій.

Для того, щоб краще зрозуміти специфіку перекладу засобів вербалізації концепту ВІЙНА в романі Ентоні Дорра «Все те незрима світло» ми проаналізували 100 прикладів з різними випадками реалізації концепту ВІЙНА та отримали наступні результати: вживання топоніму Німеччина та похідних слів є найбільш продуктивним способом передачі даного концепту (37 %). Друге та третє місце займають топоніми та похідні слова (21%) і відтопонімні прикметники (17%). А на останніх місцях за продуктивністю знаходяться дати (13%) та лексема «війна» (12%).

Крім того, у процесі дослідження, у такому масштабному та різносторонньому концепті ВІЙНА було виявлено периферійні мікро-концепти. Найбільш численним виявився мікроконцепт УЧАСНИКИ БОЙОВИХ ДІЙ (42%), другу та третю позицію займає мікроконцепт ЗБРОЯ (21%) та мікроконцепт ТРАНСПОРТ (18%). Далі п'яте та шосте місце займає мікроконцепт РАДІО-ЗБРОЯ (8%) та мікроконцепт ВОЄННІ ДІЇ ТА ОБОРОНА (6%). Та найменшим продуктивним виявився мікроконцепт МІСЦЕ ПОДІЇ (5 %).

Також в ході проведення дослідження, вдалося встановити, що вживання концептуальної метафори є продуктивним способом реалізації концепту ВІЙНА у романі «Все те незрима світло». Ми виділили такі концептуальні метафори та дослідили їхню продуктивність в романі: ВІЙНА – ЦЕ СИЛА ПРИРОДИ (17%); ВІЙНА – ЦЕ ТИША, ВІЙНА – ЦЕ ШУМ, ВІЙНА – ЦЕ РОЗРУХА (12%); ВІЙНА – ЦЕ СМЕРТЬ та ВІЙНА – ЦЕ ПОДОРОЖ (9%); ВІЙНА – ЦЕ ЗВІР (8%) та ВІЙНА – ЦЕ СИЛА ПРИРОДИ (7%); ВІЙНА – ЦЕ ПЕРЕБІЛЬШЕННЯ та ВІЙНА – ЦЕ ПОРІВНЯННЯ (5%); ВІЙНА – ЦЕ ВІРА (4%).

Переклад засобів вербалізації концепту – це окрема проблема роботи з художнім дискурсом. Цей процес є нелегким та трудомістким завданням, перш за все він передбачає аналіз форми та значення мовної одиниці, розуміння, що



хотів сказати та показати автор і лише тоді підбір відповідника у мові перекладу. Немає правильного чи неправильного способу перекладу, все залежить від перекладача, його розуміння тексту та власного вибору способу перекладу. Крім того, важливе значення відіграє контекст в якому вживаються лексичні одиниці, лише він допомагає здогадатися, що хоче сказати автор.

У процесі відтворення концептуальних метафор перш за все важливе їхнє усвідомлення лексико-семантичного й експресивно-оцінного наповнення, а тому під час процесу перекладу доводиться використовувати різні прийоми передачі метафорики через розбіжності у будові концептуальних картин світу в англійській та українській мовах. Аналіз відібраного матеріалу показав, що у перекладі роману «Все те незрима світло» використовуються такі способи: еквівалентний переклад, дослівний переклад, застосування лексичних та граматичних заміни та описовий переклад.

Провівши аналіз фактичного матеріалу ми виявили, що найбільш продуктивний спосіб передачі концептуальних метафор у перекладі роману «Все те незрима світло» – це еквівалентний переклад (38 %). Наступний спосіб – це дослівний переклад, що становить 33% від загальної кількості. Третє місце займають лексичні та граматичні заміни і відсоток становить 24%. І найменш продуктивний спосіб – це описовий переклад (3%).

Через мовно-системні розбіжності в українській та англійській мовах, при перекладі доводиться застосовувати різні трансформації. Під час перекладацького аналізу відібраного матеріалу виявили такі способи перекладу засобів вербалізації концепту ВІЙНА: лексичні (переклад за допомогою лексичного еквівалента, конкретизація, генералізація, модуляція, транскодування), граматичні (граматична заміна, опущення, додавання, транспозиція) та лексико-граматичні (описовий переклад). При перекладі англійських засобів вербалізації концепту ВІЙНА найбільш продуктивними є лексичні трансформації (47%), друге місце посідають граматичні трансформації (41%) та на останньому місці знаходяться лексико-граматичні трансформації (12%).

Основними лексичними трансформаціями для відтворення засобів вербалізації концепту ВІЙНА є переклад за допомогою смислового ровитку (32%). Друге та третє місця посідають конкретизація (22%) та генералізація (21%). На четвертому місці знаходиться переклад за допомогою лексичного еквівалента (18%). Та найменш вживаною трансформацією є транскодування (7%).

Серед граматичних трансформацій, що були використані у перекладі засобів реалізації концепту ВІЙНА, прийом граматична заміна є найбільш вживаним способом (37%), далі йдуть додавання та транспозиція (25%) та найменш вживаним є прийом опущення (13%).

А в свою чергу, аналіз фактичного матеріалу показав, що у перекладі роману «Все те незрима світло» при перекладі слів реалізації концепту ВІЙНА використовується лише прийом описового перекладу, та лише у 7% випадків від загальної кількості.

Таким чином, ми дійшли до висновку, що процес перекладу засобів вербалізації концепту ВІЙНА є складним та свого роду викликом для перекладача, адже в процесі перекладу важливо зрозуміти світобачення автора та передати авторський стиль написання. При перекладі текстів художнього дискурсу – це є першочерговим завданням. Адже, переклад вважається успішним, якщо він має на читача перекладу такий самий ефект, як і оригінал. Саме тому аналіз способів перекладу засобів вербалізації концепту є важливим етапом при перекладі художнього дискурсу. Проведений аналіз способів перекладу свідчить про те, що перекладачу слід враховувати особливості обох мов, а також брати до уваги культури обох мов, адже від них залежить побудова концептуальної системи картин світу.

Отримані в роботі результати є певним внеском до загальної теорії перекладу, когнітивної лінгвістики та лексикології. У результаті вивчення предмету дослідження було одержано результати, які можна використовувати у навчальних курсах із лінгвокраїнознавства, міжкультурної комунікації, лексикології, при розробці навчальних дисциплін за вибором із когнітивної

лінгвістики. А також у викладанні практичного курсу перекладу у вищій школі (розділи «Художній переклад», «Перекладацький аналіз тексту»).

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абабілова Н.М. Білокамінська В. Л. Особливості перекладу термінів українською мовою. *Молодий вчений*. 2015. № 2(6). С. 126—128. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/molv\\_2015\\_2%286%29\\_33](http://nbuv.gov.ua/UJRN/molv_2015_2%286%29_33)
2. Апресян Ю.Д. Образ человека по данным языка: попытка системного анализа. 1995. URL: <http://vja.ruslang.ru/ru/archive/1995-1/37-67>
3. Аскольдов С.А. Концепт и слово. Русская словесность. От теории словесности к структуре текста. Антология. 1997. С. 267—279.
4. Бабушкин А.П. Концепты разных типов в лексике и фразеологии и методика их выявления. *Методологические проблемы когнитивной лингвистики*. 2001. С. 52—57.
5. Бабушкин А.П. Типы концептов в лексико-фразеологической семантике языка. Дисс. Воронеж, 1996. 104 с.
6. Бандурко З.В. Лінгвопрагматичні властивості німецькомовного лірико-поетичного дискурсу «Нової діловитості». Дисс. Харків, Херсон, 2019. 324 с.
7. Бенвенист Э. Общая лингвистика. Москва: Прогресс, 1975. 446с.
8. Бехта І.А. Дискурс наратора в англійській художній прозі. Київ: Грамота, 2004. 304 с.
9. Бехта М. Дискурсна проєкція комунікативних намірів оповідача в англійськомовній художній літературі страждання. *Людина. Комп'ютер. Комунікація*. Львів, 2015. С. 70—71.
10. Болдырев Н.Н. Концептуальное пространство когнитивной лингвистики. *Вопросы когнитивной лингвистики*. 2004. № 1. С. 18—37.
11. Болдырев Н.Н. Когнитивная семантика: Курс лекций по английской филологии. Тамбов: ТГУ, 2000. 123 с.
12. Бондаренко Е.В., Мартынюк А.П., Фролова И.Е., Шевченко И.С. Как нарисовать портрет птицы: методология когнитивно-коммуникативного

- анализа языка: кол. монографія. Харків: ХНУ имени В.Н. Каразина, 2017. 246 с.
- 13.Брославська Л.Я. Концепт ВІЙНА в англомовній картині світу: доконцептуальні основи. 2013. URL: [http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis\\_nbuv/cgiirbis\\_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE\\_FILE\\_DOWNLOAD=1&Image\\_file\\_name=PDF/VKhIFL\\_2013\\_73\\_9.pdf](http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/VKhIFL_2013_73_9.pdf)
  - 14.Васянович Є. Структурно-семантичне наповнення концепту «ВІЙНА» у лінгвістичних дослідженнях. *Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах*. 2018. № 38. С. 5—9
  - 15.Виноградов В.В. О теории художественной речи. Москва: Высшая школа, 1971. 239 с.
  - 16.Виноградов В.С. Введение в переводоведение (общие и лексические вопросы). Москва: Издательство института общего среднего образования РАО, 2001. 224 с.
  - 17.Вільчинська Т. Концепт «війна»: особливості мовної об'єктивації у газетному тексті. *Лінгвістичні студії*. 2017 № 34. С. 110—113
  - 18.Волкова Т.А. Дискурсивно коммунікативна модель перекладу: монографія. Москва: Флінта: Наука, 2010. 128 с.
  - 19.Воркачев С.Г. Лингвокультурология, языковая личность, концепт: становление антропоцентрической парадигмы в языкознании URL: <http://kubstu.ru/docs/lingvoconcept/lingvocult.htm>
  - 20.Вороновська Л. Універсальні та специфічні особливості визначення ознак художнього дискурсу. URL: [file:///C:/Users/ADMIN/Downloads/Tidf\\_2015\\_20\\_17%20\(3\).pdf](file:///C:/Users/ADMIN/Downloads/Tidf_2015_20_17%20(3).pdf)
  - 21.Гафарова А.С. Дискурс vs художественный дискурс. *Иностранный язык: лингвистические и метод. аспекты*. 2009. № 8. С. 125—130
  - 22.Голубенко Н.І. Когнітивні особливості перекладу художнього тексту. 2019. URL: [http://www.vestnik-philology.mgu.od.ua/archive/v38/part\\_1/35.pdf](http://www.vestnik-philology.mgu.od.ua/archive/v38/part_1/35.pdf)

23. Губа Л. Художній концепт як репрезентант поетичної мовної свідомості. *Молодий вчений. Філологічні науки*. 2018. №3 (55). С. 616—619
24. Гукетлова Ф.Н. Зооморфный код культуры в языковой картине мира (на материале французского, кабардино-черкесского и русского языков). Дис. Москва, 2009. Автореферат. 53 с.
25. Гуменюк О. Концепт «ВІЙНА» в індивідуально-авторській картині світу Оксани Забужко (на матеріалі збірки «І знов я влізаю в танк...»). 2018. URL: <https://pressto.amu.edu.pl/index.php/sup/article/download/11885/11728/>
26. Гуо Х. Особенности дискурса художественного произведения. *Молодой ученый*. 2017. № 20(154). С. 483—486
27. Казакова Т.А. Практические основы перевода. English-Russian Translation techniques. Санкт-Петербург: СОЮЗ, 2000. 319 с.
28. Карабан В.І. Переклад англійської наукової і технічної літератури. Граматичні труднощі, лексичні, термінологічні та жанрово-стилістичні проблеми. Вінниця: Нова книга, 2002. 577 с.
29. Карабан В.І. Переклад англійської наукової і технічної літератури. Лексичні, термінологічні та жанрово-стилістичні труднощі. Ч. 2. Вінниця: Нова книга, 2001. 303 с.
30. Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. Москва, 2004. 477 с.
31. Ковалева Л.В. Национальное своеобразие языковой объективизации концептов выраженных фразеосочетаниями, обозначающими реалии окружающей среды. *Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация*. 2004. №1. С. 54—60.
32. Комиссаров В.Н. Общая теория перевода. Проблемы переводоведения в освещении зарубежных ученых: учебное пособие. Москва: ЧеРо, 1999. 134 с
33. Комиссаров В.Н. Современное переводоведение. Москва: ЭТС, 2001. 424 с.

34. Комиссаров В.Н. Теория перевода (лингвистические аспекты). Москва: ЭТС, 2003. 253 с.
35. Коптілов В. Теорія і практика перекладу. Київ: Юніверс, 2002. 280 с
36. Красных В.В. Виртуальная реальность или реальная виртуальность. Москва: Изд-во Диалог, МГУ, 1998. 352 с.
37. Лакофф Дж. Метафоры, которыми мы живем; пер. с англ. А.Н. Баранова, А.В. Морозовой. Москва: Едиториал УРСС, 2004. 256 с.
38. Лихачев Д.С. Концептосфера русского языка. *Известия РАН. Серия литературы и языка*. Москва: Наука, 1993. Т. 52, №1. С. 3—9.
39. Македонова О.Д. Концептуальна метафора у сучасному рекламному дискурсі США. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. Серія: Філологічна. 2015. №58. С. 107—109. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nznuoaf\\_2015\\_58\\_42](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nznuoaf_2015_58_42).
40. Максимов С.Є. Практичний курс перекладу (англійська та українська мови). Теорія та практика перекладацького аналізу тексту для студентів факультету перекладачів та факультету заочного та вечірнього навчання: Навчальний посібник. Київ: Ленвіт, 2006. 157 с.
41. Маслова В.А. Введение в когнитивную лингвистику. Москва: Флинта Наука, 2004. 204 с.
42. Миньяр-Белоручев Р.К. Теория и методы перевода. Москва: Московский лицей, 1996. 208 с.
43. Нестерова Н.М. Оригинал и перевод: проблема межтекстовых отношений. URL: [http://esti.msu.ru/netcat\\_files/userfiles/Files/science/filesconf/2015/BiH%202015.pdf](http://esti.msu.ru/netcat_files/userfiles/Files/science/filesconf/2015/BiH%202015.pdf)
44. Нямцу А.Є., Дащенко О.І., Гураль М.І., Сорвілова Т.В. Основи перекладознавства: Навчальний посібник. Чернівці: Рута, 2007. 424 с.
45. Олизько Н.С. Художественный дискурс как полилог автора, читателя и текста. *Вестник Челябинского государственного университета*. 2011. №33(248). С. 164—166.

- 46.Парахонський Б. Яворська Г. Онтологія війни і миру: безпека, стратегія, смисл. Київ: НІСД, 2019. 560 с.
- 47.Перчі М.Й. Концепт, концептуалізація та концептуальна картина світу. *Проблеми романо-германської філології*. Ужгород: Мистецька лінія, 2001. С. 78—82.
- 48.Пименова М.В. Методология концептуальных исследований. *Антология концептов*. Москва: Гнозис, 2007. С. 14—16.
- 49.Попова З.Д. Когнитивная лингвистика. Москва: АСТ: Восток – Запад, 2007. 314 с
- 50.Попова З.Д., Стернин И.А. Очерки по когнитивной лингвистике. Воронеж, 2003. 226 с.
- 51.Попова З.Д., Стернин И.А. Понятие «концепт» в лингвистических исследованиях. Воронеж, 1999. 154 с.
- 52.Попова З.Д., Стернин И.А. Язык и национальная картина мира. Воронеж: Истоки, 2002. 60 с.
- 53.Приходько А.М. Концепти і концептосистеми в когнітивно-дискурсивній парадигмі лінгвістики. Запоріжжя: Прем'єр, 2008. 332 с
- 54.Радчук В.Д. Перевод как отражение и эстетическая задача. Теория и практика перевода: *Республиканский межведомственный*. Київ: Вища школа, 1986. № 13. С. 40—50.
- 55.Раті А. Відтворення концепту DEATH/СМЕРТЬ у перекладі (на матеріалі англійської літератури жахів). URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/296361008.pdf>
- 56.Ребрій О.В. Системний підхід до вироблення стратегії перекладу (на матеріалі «Новомови» Джорджа Орвелла). *Вісник Харківського національного університету ім. В.Н. Каразіна*. 2009. № 848. С. 215—220.
- 57.Рецкер Я. И. Теория перевода и переводческая практика. Москва: Р.Валент, 2007. 243 с.
- 58.Селиванова Е.А. Когнитивная ономазиология. Київ: Фитосоциоцентр, 2000. 248 с.



- 59.Селіванова О.О. Сучасна лінгвістика: напрями та проблеми. Полтава: Довкілля-К, 2008. 712 с.
- 60.Спіцина В.Є. Лінгвокультурні та лінгвокогнітивні особливості відтворення концептосфери «влада» у перекладах філософських творів Х. Арендт. Дисс. Київ, 2018. 230 с.
- 61.Стернин И.А. Национальная специфика мышления и проблемы лакунарности. *Связи языковых единиц в системе и реализации*. Тамбов: Изд-во ТГУ, 1998. С. 30—58.
- 62.Фролова І.Є., Омецинська О.В. Специфіка художнього дискурсу та його аспектів. *Вісник Харківського нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна. Іноземна філологія. Методика викладання іноземних мов*. Харків, 2018. Вип. 87. С. 52—61.
- 63.Чернявская В.Е. Дискурс как объект лингвистических исследований. Санкт-Петербург: Издательство Санкт-Петербургского государственного университета, 2001. С. 14—17.
- 64.Широков В.А. Шевченко Л.Л. Дослідження концептів у сучасній лінгвістиці та системна концептографія. URL: [http://nbuv.gov.ua/j-pdf/Nchnpu\\_10\\_2011\\_8\\_83.pdf](http://nbuv.gov.ua/j-pdf/Nchnpu_10_2011_8_83.pdf)
- 65.Шурма С.Г. Адекватний переклад метафоричних образів Е. По. українською мовою. URL: <http://www.academia.edu/2076511/>
- 66.Яремко Я.П. Стратифікація концепту. *Мовознавство*. 2009. № 1. С. 60—69
- 67.Ясинецька О.А. Переклад метафори як мовна репрезентація концептуальних картин світу. *Філологічні трактати*. 2010. №1. С.96—100
- 68.Clark H., Marshall C. Definite Reference and Mutual Knowledge. 1981. URL: <https://philpapers.org/archive/CLADKA.pdf>
- 69.Croft W., Cruse Alan D. *Cognitive Linguistics*. New York: Cambridge University Press, 2004. 374 p.
- 70.Evans V. *How Words Mean*. New York: Oxford University Press, 2009 371 p.
- 71.Even-Zohar I. Polysystem Studies. *Poetics Today*. 1990. Vol. 11. P. 1—268

72. Fabiszak M.A Conceptual Metaphor approach to war discourse and its implications. 2007. 272 p.
73. Fauconnier G., Turner M. Conceptual integration network. *Cognitive science*. 1998. Vol. 22. P. 133-187.
74. Kövecses Z. Metaphor: A Practical Introduction. Oxford; New York: Oxford University Press, 2002. 285 p.
75. Kramsch C. Language acquisition and language socialization. *Ecological perspectives*. London: Continuum, 2002. P. 140—164.
76. Lakoff G. Metaphor and War: The Metaphor System used to Justify War in the Gulf. URL: <https://escholarship.org/content/qt9sm131vj/qt9sm131vj.pdf?t=nr60ui>
77. Lakoff G., Johnson M. Metaphors we live by. Chicago&London: University of Chicago Press, 2003. 191 p.
78. Ledeger M. La theorie interpretative de la traduction: un resume. *Информационно-коммуникативные аспекты перевода*. Ч.1. Н. Новгород: НГЛУ им. Н.А. Добролюбова, 1997. с. 626
79. Newmark P. Approaches to Translation. Oxford: Pergamon Press, 1981. 200 p
80. Salisbury M. Mentoring Meaning Bridging the Cognitive Gap between Biblical and Receptor Worldviews. URL: <https://www.diu.edu/documents/gialens/Vol2-1/Salisbury-Mentoring-Meaning.pdf>
81. Talmy L. Toward a Cognitive Semantics. Concept Structuring Systems Volume. Vol 1. Cambridge: The MIT Press, 2000. P. 104—118.
82. Verdonk P. A Cognitive Stylistic Reading of Rhetorical Patterns in Ted Hughes's "Hawk Roosting": A Possible role for Stylistics in a Literary Critical Controversy. *Language and Style*. New York: Palgrave MacMillan, 2010. P. 84—94.
83. Wierzbicka A. The Case for Surface Case. *The Slavic and East European Journal*, 1980. P. 373—375
84. Wilkens J. Novelist uses war to explore what we see, and what we don't. Anthony Doerr in town to discuss "All the Light We Cannot See". URL:

<https://www.sandiegouniontribune.com/entertainment/books/sdut-anthony-doerr-light-cannot-see-interview-2014jul26-htmlstory.html>

### СПИСОК ДОВІДКОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ

- 85.(КСКТ) Кубрякова Е.С. Краткий словарь когнитивных терминов. Москва.: Филол. ф-т МГУ им. М.В. Ломоносова, 1996. 245 с.
- 86.(КСРК) Степанов Ю.С. Константы: Словарь русской культуры. Опыт исследования. Москва: «Языки русской культуры»,1997. 824 с.
- 87.(ЛЕ) Селіванова О.О. Лінгвістична енциклопедія. Полтава: Довкілля-К, 2011. 844 с.
- 88.(ЛЭС) Арутюнова Н. Д. Лингвистический энциклопедический словарь. Москва: Сов. энцикл., 1990. 688 с.

### СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

- (ALWCS) A.Doerr. All The Light We Cannot See. URL: <https://www.pdfdrive.com/download.pdf?id=53766167&h=fa55e9f8b6e5d76af3694b13fa650647&u=cache&ext=pdf>
- (ВНС) Е. Дорр. Все те незриме світло. Харків: Клуб Сімейного Дозвілля. 2015. 349 с.

## ДОДАТОК

**Засоби вербалізації концепту ВІЙНА у романі Ентоні Дорра  
«Все те незрима світло» та їх відтворення українською мовою**

	Текст оригіналу	Текст перекладу
1.	<i>On the rooftops of beachfront hotels to the east, and in the gardens behind them, a half-dozen <u>American artillery</u> units drop incendiary rounds into <u>the mouths of mortars</u>. (ALWCS, 9)</i>	<i>На дахах приморських готелів зі східного боку і в садах за ними шість підрозділів <u>американської артилерії</u> закладають запальні набої в <u>жерла бомбометів</u>. (ВНС, 7)</i>
2.	<i><u>Intercoms crackle</u>. (ALWCS, 1)</i>	<i><u>Потріскують перемовні пристрої</u>. (ВНС, 7)</i>
3.	<i><u>Deliberately, almost lazily, the bombers shed altitude</u>. (ALWCS, 1)</i>	<i>Помалу, ледь не ліниво, <u>бомбардувальники</u> скидають висоту. (ВНС, 7)</i>
4.	<i>Dark, <u>ruined ships appear, scuttled or destroyed, one with its bow shorn away, a second flickering as it burns</u>. (ALWCS, 10)</i>	<i>З'являються темні <u>розбиті кораблі, затоплені або розтриті, один без носа, інший, догораючи, мерехтить</u>. (ВНС, 7-8)</i>
5.	<i>Inside each <u>airplane</u>, a <u>bombardier</u> peers through an aiming window and counts to twenty. (ALWCS, 10)</i>	<i>У кабіні кожного <u>літака</u> <u>бомбардир</u> вглядається в приціл і рахує до двадцяти. (ВНС, 8)</i>
6.	<i>To the <u>bombardiers, the walled city</u> on its granite headland, drawing ever closer, looks <u>like an unholy tooth, something black and</u></i>	<i><u>Бомбардирам місто-фортеця</u> на все ближчому гранітному виступі <u>скидається на бридкий зуб, на щось чорне й небезпечне, на останній</u></i>

	<i>dangerous, a final abscess to be lanced away. (ALWCS, 10)</i>	<i>нарив, який треба розтягти. (ВНС, 8)</i>
7.	<i>When she opens the bedroom window, the <u>noise</u> of the <u>airplanes</u> becomes louder. (ALWCS, 11)</i>	<i>Коли вона відчиняє вікно в спальні, <u>рев літаків</u> гучнішає. (ВНС, 9)</i>
8.	<i>Otherwise, the night is dreadfully <u>silent</u>: no engines, no voices, no clatter. No sirens. No footfalls on the cobbles. Not even gulls. (ALWCS, 11)</i>	<i>Більше цієї жахливо <u>тихої</u> ночі не чути нічого: ні двигунів, ні голосів, ні брязкоту. Ні сирен. Ні стукоту кроків по бруківці. Не чути навіть чайок. (ВНС, 9)</i>
9.	<i>Over the past four weeks, the hotel has become something else: a <u>fortress</u>. (ALWCS, 12)</i>	<i>За останні чотири тижні готель перетворився на <u>фортецю</u>. (ВНС, 10)</i>
10.	<i>A detachment of Austrian <u>anti-airmen</u> has boarded up every window, overturned every bed. (ALWCS, 12)</i>	<i><u>Солдати</u> підрозділу австрійських <u>протиповітряних сил</u> забили кожне вікно, перевернули кожне ліжко. (ВНС, 10)</i>
11.	<i>They've reinforced the entrance, packed the stairwells with crates of <u>artillery shells</u>. (ALWCS, 12)</i>	<i>Вони укріпили вхід, заставили сходові майданчики дерев'яними ящиками з <u>артилерійськими набоями</u>. (ВНС, 10)</i>
12.	<i>The hotel's fourth floor, where garden rooms with French balconies open directly onto the ramparts, has become home to an aging high-velocity anti-air <u>gun</u> called an 88 that can fire twenty-one-and-a-half-pound shells nine miles. (ALWCS, 12)</i>	<i>На четвертому поверсі готелю, де кімнати із зимовими садами й французькими балконами виходять просто на фортечні мури, поселилася стара швидкісна зенітна <u>гармата</u> під назвою «Вісім-вісім», здатна вистрелювати майже десятикілограмові набої на</i>

		чотирнадцять із заком кілометрів. (ВНС, 10)
13.	<i>Her Majesty, the Austrians call their cannon, and for the past week these <u>men</u> have tended to it the way worker bees might tend to a queen.</i> (ALWCS, 12)	«Її величність», так австрійці називають свою гармату. Впродовж останнього тижня <u>вони</u> доглядали за нею, як робочі бджоли за маткою. (ВНС, 10)
14.	<i>It's the first time he's heard the <u>gun</u> at such close range, and it <u>sounds as if the top half of the hotel has torn off.</u></i> (ALWCS, 12)	Це вперше він почув постріл із <u>гармати</u> зблизька — <u>звук такий, наче відірвало горішню частину готелю.</u> (ВНС, 10)
15.	<i>Up and down the lanes, the last unevacuated townspeople wake, <u>groan, sigh.</u></i> (ALWCS, 14)	У будинках обабіч вулиць останні неевакуйовані містяни прокидаються, <u>стогнуть, зітхають.</u> (ВНС, 11)
16.	<i>Some hurry to <u>bomb shelters.</u></i> (ALWCS, 14)	<i>Хтось поспішає до <u>протибомбових сховищ.</u></i> (ВНС, 11)
17.	<i><u>D-day</u> was two months ago.</i> (ALWCS, 14)	<i><u>Бої</u> почалися два місяці тому.</i> (ВНС, 11)
18.	<i>In the east, <u>the Soviets</u> have retaken <u>Minsk</u>; the <u>Polish Home Army</u> is revolting in <u>Warsaw</u>; a few newspapers have become bold enough to suggest that <u>the tide has turned.</u></i> (ALWCS, 14)	На сході <u>совіти</u> відбили <u>Мінськ</u> ; <u>польська Армія Крайова</u> бунтує у <u>Варшаві</u> ; кілька газет осмілилися аж до припущення, що <u>настав переломний момент.</u> (ВНС, 11)
19.	<i>Here, people <u>whisper</u>, the <u>Germans</u> have renovated two kilometers of <u>subterranean corridors</u> under the medieval</i>	<i>Тут, <u>перешіптуються</u> люди, <u>німці</u> відновили два кілометри <u>підземних коридорів</u> під середньовічними стінами; тут збудували нові</i>

	walls; they have built new defenses, new conduits, new escape routes, underground complexes of bewildering intricacy. (ALWCS, 14)	системи оборони, нові трубопроводи, нові шляхи для відступу, підземні комплекси гідної подиву складності. (ВНС, 11)
20.	Beneath the peninsular <u>fort</u> of La Cité, across the river from the old city, there are rooms of bandages, rooms of <u>ammunition</u> , even an underground hospital, or so it is believed. (ALWCS, 14)	Під напівострівним <u>фортом</u> Ла Сіте, через річку від старого міста, є кімнати з перев'язувальними матеріалами, кімнати з <u>амуніцією</u> , навіть підземний госпіталь, принаймні так кажуть. (ВНС, 11)
21.	There is air-conditioning, a two-hundred-thousand-liter water tank, a direct line to <u>Berlin</u> . (ALWCS, 14)	Там провітрюване приміщення, є цистерна для води на двісті тисяч літрів і прямий зв'язок із <u>Берліном</u> . (ВНС, 11)
22.	There are flame-throwing <u>booby traps</u> , a net of <u>pillboxes</u> with periscopic sights; <u>they</u> have stockpiled enough ordnance to spray <u>shells</u> into the sea all day, every day, for a year. (ALWCS, 14)	Там вогнеметні <u>міни-пастки</u> , <u>доти</u> з перископічними прицілами; <u>німці</u> наклали досить боєприпасів, щоб вистрілювати <u>набої</u> в море весь день, щодня, цілий рік. (ВНС, 11)
23.	Here, they <u>whisper</u> , are a thousand <u>Germans</u> ready to <u>die</u> . Or five thousand. Maybe more. (ALWCS, 14)	Тут, <u>шепочуть</u> вони, з тисяча <u>німців</u> , готових <u>загинути</u> . Або п'ять тисяч. А то й більше. (ВНС, 11)
24.	Four years of <u>occupation</u> , and the <u>roar</u> of oncoming bombers is the	Після чотирьох років <u>облоги</u> що принесе їм <u>ревіння</u> все ближчих

	<i>roar of what? <u>Deliverance?</u> <u>Extirpation?</u> (ALWCS, 14)</i>	<i>бомбардувальників? <u>Порятунок?</u> <u>Загибель?</u> (ВНС, 12)</i>
25.	<i>The <u>clack-clack</u> of small-arms fire. (ALWCS, 14)</i>	<i><u>Ляскіт рушничних пострілів.</u> (ВНС, 12)</i>
26.	<i>The <u>gravelly snare</u> drums of <u>flak.</u> (ALWCS, 14)</i>	<i>Барабанний <u>стукіт</u> зеніток. (ВНС, 12)</i>
27.	<i>Where she <u>kneels</u> on the sixth floor alone, as a dozen <u>American</u> <u>bombers</u> <u>roar</u> toward her. (ALWCS, 15)</i>	<i>У якому, на шостому поверсі, вона сама-одна <u>стоїть на колінах</u>, а дванадцять <u>американських</u> <u>бомбардувальників</u> із <u>ревом</u> летять у її бік. (ВНС, 13)</i>
28.	<i>Now the <u>bombers</u> are so close that the floor <u>starts to throb</u> under her <u>knees.</u> (ALWCS, 15)</i>	<i>Тепер <u>бомбардувальники</u> так близько, що <u>підлога під її коліньми</u> <u>починає пульсувати.</u> (ВНС, 13)</i>
29.	<i>A second anti-air battery fires from a distant corner of the city, and then the 88 upstairs goes again, stentorian, deadly, and Werner listens to the <u>shell scream</u> into the sky. (ALWCS, 16)</i>	<i>Із віддаленого кута міста <u>долинають вибухи зенітної</u> <u>батареї</u>, а тоді «Вісім-вісім» нагорі знову стріляє, гучна, смертельна, й Вернер слухає, як <u>набої зі свистом</u> <u>злітають у повітря.</u> (ВНС, 14)</i>
30.	<i><u>Cascades</u> of dust hiss out of the ceiling. (ALWCS, 16)</i>	<i><u>Водоспади</u> пилу ллються зі стелі. (ВНС, 14)</i>
31.	<i>Four stories up, the Austrians clap another <u>shell</u> into the smoking breach of the 88 and double-check the <u>traverse</u> and clamp their ears as the gun discharges, but down here Werner hears only the radio</i>	<i>Чотирма поверхами вище австрійці закладають ще один набій у димливий гузівник гармати «Вісім- вісім», удруге перевіряють <u>кут</u> <u>горизонтальної наводки</u> і затуляють вуха, коли гармата вистрелює, але тут, унизу, Вернер</i>



	<i>voices of his childhood. (ALWCS, 16)</i>	<i>чує тільки радіоголоси свого дитинства. (ВНС, 15)</i>
32.	<i>Now <u>the sea races beneath the aiming windows.</u> (ALWCS, 17)</i>	<i>Ось <u>під прицілами мчить море.</u> (ВНС, 15)</i>
33.	<i>Two smaller <u>aircraft</u> line the corridor with smoke, and the lead bomber salvos its payload, and eleven others follow suit. (ALWCS, 17)</i>	<i>Двоє менших <u>літаків</u> утворюють димовий коридор, головний бомбардувальник відкриває вогонь, одинадцять інших беруть із нього приклад. (ВНС, 15)</i>
34.	<i>The bombs fall diagonally; the <u>bombers</u> rise and scramble. (ALWCS, 17)</i>	<i>Бомби падають навскіс, <u>літаки</u> миттю здіймаються. (ВНС, 15)</i>
35.	<i><u>The underside of the sky</u> goes black with flecks. (ALWCS, 17)</i>	<i><u>Небо знизу</u> заплямовується темними бризками. (ВНС, 15)</i>
36.	<i>An <u>avalanche</u> descends onto the city. (ALWCS, 17)</i>	<i><u>Лавина</u> сходить на місто. (ВНС, 15)</i>
37.	<i>In another quarter second, the sirens are <u>inaudible.</u> (ALWCS, 17)</i>	<i>За чверть секунди сирен <u>уже не чути.</u> (ВНС, 15)</i>
38.	<i>The <u>roar</u> becomes <u>loud enough to separate membranes in the middle ear.</u> (ALWCS, 17)</i>	<i><u>Гул стає такий гучний, що можуть лопнути слухові перетинки.</u> (ВНС, 15)</i>
39.	<i>The anti-air guns let <u>fly</u> their final shells. (ALWCS, 17)</i>	<i>Зенітні гармати <u>випускають</u> останні набої. (ВНС, 15)</i>
40.	<i>Twelve <u>bombers</u> fold back unharmed into the blue night. (ALWCS, 17)</i>	<i>Дванадцять <u>бомбардувальників,</u> неущкожені, повертаються в синю ніч. (ВНС, 15)</i>

41.	<i>It's <u>1940</u> and no one laughs at the <u>Hitler Youth</u> now. (ALWCS, 53)</i>	<i>Настав <u>1940</u> рік, і більше ніхто не сміється над <u>гітлер'югендом</u>. (ВНС, 51)</i>
42.	<i>We're dropping bombs on <u>Paris</u>,” she says. Her voice is loud, and he resists an urge to <u>clap his hand over her mouth</u>. (ALWCS, 56)</i>	<i>Ми бомбуємо <u>Париж</u>, — вимовляє вона на повний голос, і він стримує порив <u>затулити їй рота долонею</u>. (ВНС, 55)</i>
43.	<i>All across <u>Paris</u>, people pack china into cellars, sew pearls into hems, conceal gold rings inside book bindings. (ALWCS, 57)</i>	<i>По всьому <u>Парижу</u> люди складають посуд у підвали, зашивають у подолі одягу перли й ховають золоті каблучки в книжковій оправі. (ВНС, 55)</i>
44.	<i>At some point, several distinct <u>thumps</u> travel into the museum from the gardens or the streets beyond, as if someone is dropping sacks of cement mix out of the <u>clouds</u>. (ALWCS, 57)</i>	<i>У якийсь момент із садів чи вулиць до музею <u>долинають</u> кілька виразних <u>глухих ударів</u>, ніби <u>хтось кидає з-за хмар мішки з цементом</u>. (ВНС, 55-56)</i>
45.	<i>The keys <u>chime</u> and the floor <u>creaks</u> and she thinks she can smell threads of dust <u>cascading</u> from the ceiling. (ALWCS, 57)</i>	<i>Ключі <u>дзвенять</u>, підлога <u>скрипить</u>, і їй вчувається запах потоків пилу, що <u>ллються</u> зі стелі. (ВНС, 56)</i>
46.	<i>Outside, <u>waves</u> of panic seem to be <u>traveling</u> the rows of trees like tremors from an <u>earthquake</u>. (ALWCS, 57)</i>	<i>Надворі, здається, <u>хвилі</u> паніки <u>прокочуються</u> деревами, мов поштовхи <u>землетрусу</u>. (ВНС, 56)</i>
47.	<i>Something <u>thumps</u> again and the windowpanes <u>tremble</u>. (ALWCS, 58)</i>	<i>Знову <u>лунає глухий удар</u>, <u>тремтить</u> віконне скло. (ВНС, 57)</i>

48.	<i>Someone says, “The Second Army mauled, the Ninth cut off. <u>France’s best fleets wasted.</u>” (ALWCS, 58)</i>	<i>Хтось каже: — Друга армія розбита, дев’ята — відрізана. Найкращі флотилії Франції <u>втрачено ні за цанову душу.</u> (ВНС, 58)</i>
49.	<i>Someone says, “We <u>will be overrun.</u>” (ALWCS, 58)</i>	<i>Інший додає: — Нас <u>чекає окупація.</u> (ВНС, 58)</i>
50.	<i>A <u>lance corporal</u> with a <u>pistol</u> on his belt and a swastika band on his left arm steps in from the rain. (ALWCS, 60)</i>	<i>Заходить мокрий від дощу <u>єфрейтор</u> з <u>пістолетом</u> на поясі й <u>свастикою</u> на лівій руці. (ВНС, 58)</i>
51.	<i>In the lurid, flickering light, he sees that the <u>airplane</u> was not alone, that the sky teems with them, a dozen <u>swooping</u> back and forth, racing in all directions, and in a moment of disorientation, he feels that he’s looking not up but down, as though a spotlight has been shined into a wedge of bloodshot water, and the sky has become the sea, and the airplanes are hungry fish, harrying their prey in the dark. (ALWCS, 66)</i>	<i>У вогненному, мерехтливому світлі він бачить, що <u>літак</u> був не сам, що небо роїться ними, що вони десятками <u>літають</u> туди-сюди, мчать у всіх напрямках, і, на хвилю втративши орієнтацію, йому здається, що він дивиться не вгору, а вниз, так, наче пляма світла впала на клин води, змішаної з кров’ю, і небо стало морем, а літаки — голодною рибою, яка в темряві кидається на свою здобич. (ВНС, 69)</i>
52.	<i>All twelve <u>bombers</u> have already turned and climbed and <u>realigned</u> high above <u>the Channel</u> before roof slates blown into the air finish</i>	<i>Усі дванадцять <u>бомбардувальників</u> уже завернули назад, <u>набрали</u> висоту й перегрупувалися високо над <u>Ла-Маншем</u>, доки черепиця, що</i>

	<i>falling into the streets. (ALWCS, 69)</i>	<i>злетіла ввись, усе ще падає на вулиці. (ВНС, 69)</i>
53.	<i>The <u>roar</u> of the <u>bombers</u> has hardly faded when an <u>artillery shell</u> whistles over the house and makes a dull crash as it explodes not far away. (ALWCS, 72)</i>	<i>Щойно затихло <u>ревіння</u> бомбардувальників, як над будинком просвістує <u>артилерійський набій</u> і з глухим гуркотом вибухає неподалік. (ВНС, 72)</i>
54.	<i>Outside the city walls, a few military <u>boats</u> <u>cruise</u> to and from, and the flax is bundled and shipped and woven into rope or cables or parachute cord, and airborne gulls drop oysters or mussels or clams, and the sudden clatter on the roof makes Marie-Laure bolt upright in bed. (ALWCS, 113)</i>	<i>За міськими стінами <u>курсують</u> кілька військових <u>човнів</u>, кужіль в'яжуть і відвантажують, плетуть із нього канати, троси чи парашутні мотузки; чайки в польоті впускають устриць, мідій чи молюсків, і раптовий стукіт по даху змушує Марі-Лор різко сідати в ліжку. (ВНС, 120)</i>
55.	<i>The <u>warrant officer</u> in charge of field exercises is the commandant, an overzealous schoolmaster named Bastian with an expansive walk and a round belly and a coat quivering with <u>war</u> medals. (ALWCS, 114)</i>	<i>Польовими заняттями керує комендант на прізвище Бастіан, що виконує свою роботу з великою старанністю. Він має широку ходу, кругле черевце й пальто, на якому колишуться медалі за <u>війну</u>. (ВНС, 115)</i>
56.	<i>A dangerously underweight <u>corporal</u> in threadbare fatigues comes for Werner on foot. (ALWCS, 205)</i>	<i>Худезний <u>капрал</u> у поношеному однострої приходить по Вернера пішки. (ВНС, 217)</i>

57.	<i>Soldiers clamber on and off, lean, pale, each carrying a pack, rifle, and steel helmet. (ALWCS, 210)</i>	<i>Солдати видряпуються у вагони й злізають із них: худі, бліді, у кожного по гвинтівці, наплічнику й крицевій касці. (ВНС, 222)</i>
58.	<i>At dusk the train stops and Neumann Two leads Werner on foot through rows of <u>ruined</u> houses, beams and bricks lying in charred heaps. (ALWCS, 210)</i>	<i>На заході сонця потяг зупиняється, і Нойман Другий веде Вернера через ряди <u>зруйнованих</u> будинків, купами обгорілих дощок і цегли. (ВНС, 222)</i>
59.	<i>What walls stand are <u>lined with the black crosshatchings</u> of machine-gun fire. (ALWCS, 210)</i>	<i>Уцілілі стіни <u>подряпані чорними штрихами</u> кулеметного вогню. (ВНС, 222)</i>
60.	<i>Do <u>Russian</u> tanks wait out there? Training their guns on the lantern light? (ALWCS, 211)</i>	<i>Чи чекають там <u>російські</u> танки? Чи <u>наводять</u> гармату на світло його ліхтаря? (ВНС, 223)</i>
61.	<i>“<u>Partisans</u> are <u>hitting the trains</u>,” he explains. “They’re organized, and the captain believes they’re coordinating their attacks with <u>radios</u>.” (ALWCS, 213)</i>	<i><u>Партизани підривають</u> потяги, — пояснює він. — Діють організовано, тож капітан вважає, що вони координують свої напади за допомогою <u>радіо</u>. (ВНС, 225)</i>
62.	<i>All they do is expend fuel <u>driving</u> past <u>smoldering</u> cottages and chewed-up artillery pieces and unmarked graves, while Volkheimer passes his giant hand over his close-cropped head, growing more uneasy by the day. (ALWCS, 213)</i>	<i>Вони тільки те й роблять, що витрачають паливе, <u>проїжджаючи</u> повз <u>задимлені</u> будинки, спалену артилерійську зброю та безіменні могили, доки Фолькгаймер проводить своєю велетенською долонею по коротко підстриженому волоссю, щодня</i>

		стаючи все нетерплячішим. (ВНС, 226)
63.	<i>From miles away comes the <u>thunder</u> of big guns, and still the German transport trains are being hit, bending tracks and flipping cattle cars and maiming the <u>führer's</u> soldiers and filling his officers with fury. (ALWCS, 213)</i>	Звідкись здалеку долинає <u>грім гарматних</u> пострілів, і все одно партизани руйнують колії, перекидають вагони, калічать фюрерових солдатів і наповнюють офіцерські серця люттю. (ВНС, 226)
64.	<i>He imagines two or three dozen listeners up and down the coast—maybe more tuning in out at sea, <u>captain's</u> sets on free ships hauling tomatoes or refugees or guns. (ALWCS, 214)</i>	Він уявляє десяток чи два слухачів по всьому узбережжю, може, хтось налаштувується на його хвилю і в морі — <u>капітанські</u> приймачі на вільних кораблях, що везуть помідори, утікачів чи зброю. (ВНС, 228)
65.	<i>Armed <u>partisans</u> <u>sidling up</u> right now behind the truck? (ALWCS, 217)</i>	А що як озброєні <u>партизани</u> просто зараз підкрадаються до вантажівки? (ВНС, 231)
66.	<i>The <u>Russian</u> on the radio is a hornet in each ear, <u>zvon kaz vukalov</u>—who knows what horrors he's dispensing, troop positions, train schedules; he might be giving artillery gunners the truck's location right now. (ALWCS, 217)</i>	<u>Російська</u> мова в радіо мов шершень у кожному вусі: «Звой каз викалов», — хто знає, які жахи вони передають: розміщення військ, розклади потягів; вони можуть просто зараз передавати артилеристам координати їхньої вантажівки. (ВНС, 231)
67.	<i>The first <u>dead man</u> is on the floor with an arm trapped beneath him</i>	Перший <u>убитий</u> лежить на підлозі — підігнута під себе рука,

	<i>and a <u>crimson mess</u> where his head should be. (ALWCS, 218)</i>	<i><u>червоне місиво</u> замість голови. (ВНС, 232)</i>
68.	<i>On the table is a second man: slumped <u>as if sleeping on his ear</u>, only the edges of his wound showing, a whorish purple. (ALWCS, 218)</i>	<i>Другий сидить за столом, схиливши голову, <u>наче спить</u>, видно лише краї його рани, непристойно червоної. (ВНС, 232)</i>
69.	<i>Blood that has spread across the table thickens <u>like cooling wax</u>. (ALWCS, 218)</i>	<i>Кров, розлита по столу, густішає, <u>мов віск, що вихолоняє</u>. (ВНС, 232)</i>
70.	<i>These <u>partisans</u> may have been involved in some dark forest magic, but they should not have been tinkering with the higher magic of <u>radio</u>. (ALWCS, 218)</i>	<i>Може, ці <u>партизани</u> володіли якоюсь чорною лісовою магією, але їм не варто було бавитися з вищою магією <u>радіо</u>. (ВНС, 233)</i>
71.	<i>He slings his rifle and carries the big battered <u>transmitter</u>—its leads, its inferior microphone—through the flowers to the Opel, its engine running, Neumann Two and Volkheimer already in the cab. (ALWCS, 218)</i>	<i>Він вішає свою гвинтівку через плече і несе великий пошарпаний <u>передавач</u> — виводи, жалюгідний мікрофон — через соняхи до «Опеля» з увімкненим двигуном; Нойман Другий та Фолькгаймер у кабіні. (ВНС, 233)</i>
72.	<i>Through a door, four <u>enlisted men</u> in identical jumpsuits stand behind tables with jeweler's lamps bolted to each. (ALWCS, 219)</i>	<i>У двері видно чотирьох <u>військових</u> в однакових комбінезонах, що стоять за столами. (ВНС, 233)</i>
73.	<i>Whenever he can, Werner records what the partisans say on <u>magnetic tape</u>. (ALWCS, 221)</i>	<i>Коли може, Вернер записує, що кажуть партизани, на <u>магнітну стрічку</u>. (ВНС, 236)</i>

74.	<i>Sometimes the truck passes a group of <u>prisoners</u> and Volkheimer asks Neumann One to slow. (ALWCS, 221)</i>	<i>Іноді вантажівка проїжджає групу <u>полонених</u>, і Фолькгаймер просить Ноймана Першого сповільнитися. (ВНС, 236)</i>
75.	<i>Only when he asks for their boots do their faces change: they shake their head, look up or look down, roll their eyes <u>like frightened horses</u>. (ALWCS, 221)</i>	<i>Вираз їхніх облич змінюється лише тоді, коли він наказує їм роззуватися: вони хитають головою, опускають чи піднімають погляд, заковчують очі, <u>мов налякані коні</u>. (ВНС, 236)</i>
76.	<i>He stands in his wrecked socks in the trampled snow and tries to make eye contact with the other <u>prisoners</u>, but none will look at him. (ALWCS, 221)</i>	<i>Залишившись у блаженських шкарпетках на втопаному снігу, полонений намагається зирнутися з іншими <u>бранцями</u>, але на нього ніхто й не гляне. (ВНС, 236)</i>
77.	<i><u>Creaking ice, villages burning in forests, nights where it becomes too cold even to snow</u>—that winter presents a strange and <u>haunted</u> season. (ALWCS, 221)</i>	<i><u>Хрускіт льоду, села, що горять серед лісів, ночі, коли стає надто холодно навіть для сніговиці</u> — ця зима дивна й <u>сповнена тривоги</u>. (ВНС, 236)</i>
78.	<i>All winter the <u>Germans drive their horses and sledges and tanks and trucks over the same roads, packing down the snow, transforming it into a slick <u>bloodstained ice-cement</u></u>. (ALWCS, 222)</i>	<i>Усю зиму <u>німці їздять</u> кіньми, саньми, танками й вантажівками по тих самих дорогах, утрамбовуючи сніг, <u>перетворюючи його на гладкий, заплямований кров'ю лід</u>. (ВНС, 237)</i>
79.	<i>And when April finally comes, reeking of sawdust and <u>corpses</u>,</i>	<i>А коли нарешті настає квітень, принісши сморід тирси і <u>трунів</u>,</i>



	<i>the canyon walls of snow give way while the ice on the roads remains stubbornly fixed, a luminous, internecine network of invasion: a record of the crucifixion of Russia. (ALWCS, 222)</i>	<i>високі пагорби снігу валяться, але лід на дорогах уперто не хоче сходити, залишаючись блискучою, смертоносною схемою вторгнення, шрамом від розп'яття Росії. (ВНС, 237)</i>
80.	<i>Occupation authorities decree that every house must have a list of its occupants fixed to its door: M. Etienne LeBlanc, age 62. Mlle Marie-Laure LeBlanc, age 15. (ALWCS, 223)</i>	<i>Окупаційна влада постановляє, що на дверях кожного будинку має висіти перелік мешканців: М. Етьєн Леблан, 63 роки. М-ль Марі-Лор Леблан, 16 років. (ВНС, 237)</i>
81.	<i>No German patrols come banging up the stairs to put bullets in their heads. (ALWCS, 223)</i>	<i>У двері не грюкає німецький патруль і не стріляє їм у голови з пістолета. (ВНС, 238)</i>
82.	<i>One morning in the summer of 1943, she walks to the bakery in a slow-falling rain. (ALWCS, 223)</i>	<i>Якогось літнього ранку 1943 року вона йде до пекарні. Мрячить. (ВНС, 238)</i>
83.	<i>Silence is the fruit of the occupation; it hangs in branches, seeps from gutters. (ALWCS, 224)</i>	<i>Тиша — це плід окупації, вона звисає з гілок, скрапує з ринв. (ВНС, 239)</i>
84.	<i>It's as if the city has become a library of books in an unknown language, the houses great shelves of illegible volumes, the lamps all extinguished. (ALWCS, 224)</i>	<i>Місто наче перетворилося на бібліотеку з книжками невідомою мовою. Будинки – величезні полиці, повні нерозбірливих томів, й усі лампи висмкнуті. (ВНС, 239)</i>
85.	<i>Especially during wartime, such things remain important. (ALWCS, 225)</i>	<i>Такі речі не втрачають важливості у воєнний час. (ВНС, 241)</i>

86.	<i>December <u>1943</u>. (ALWCS, 227)</i>	<i>Грудень <u>1943 року</u>. (ВНС, 241)</i>
87.	<i><u>Airplanes</u> make low, lazy passes over the city. (ALWCS, 227)</i>	<i>Над містом низько, зледачіло гудять <u>літаки</u>. (ВНС, 241)</i>
88.	<i>What he feels on the worst days of that relentless winter—while rust colonizes the truck and rifles and radios, while German <u>divisions</u> retreat all around them—is a deep scorn for all the humans they pass. (ALWCS, 228)</i>	<i>Що він відчуває в найгірші дні тієї безжалісної зими, доки іржа вкриває вантажівку, гвинтівки й радіо, доки німецькі <u>дивізіони</u> відступають на всіх фронтах, так це глибоку огиду до всіх людей, яких вони проминають. (ВНС, 243)</i>
89.	<i>The <u>smoking</u>, ruined villages, the broken pieces of brick in the street, the frozen <u>corpses</u>, the shattered walls, the upturned cars, the barking dogs, the scurrying rats and lice: how can they live like that? (ALWCS, 228)</i>	<i>Димливі, зруйновані села, розбита цегла на вулицях, замерзлі <u>трупи</u>, розтрощені стіни, перекинуті машини, собачий гавкіт, мишва й вошва — як вони можуть так жити? (ВНС, 243)</i>
90.	<i>The suitcases, the queues, the <u>wailing</u> babies, the soldiers <u>pouring back</u> into the cities with eternity in their eyes—in what system is order increasing? (ALWCS, 228)</i>	<i>Валізи, черги, <u>зарюмсані</u> діти, солдати, у яких в очах застигла вічність, що <u>повертаються</u> до рідних міст, — у якій системі підвищується порядок? (ВНС, 243)</i>
91.	<i>The home belongs to a retired <u>paleontologist</u> and von Rumpel believes it is here that the chief of security at the museum in Paris fled during the chaos following the</i>	<i>Ця садиба належить <u>палентологові-пенсіонеру</u>. На думку фон Румпеля, саме сюди втік керівник служби охорони музею в Парижі в хаосі перших днів після</i>

	<i>invasion of France three years ago. (ALWCS, 230)</i>	<i>окупації Франції три роки тому. (ВНС, 244)</i>
92.	<i>The prospects of the war are nosediving—Germany retreats across Russia, across the Ukraine, up the ankle of Italy. (ALWCS, 230)</i>	<i>Перспективи війни різко гіршають — німці відступають із Росії, через Україну, по щиколотці Італії. (ВНС, 244)</i>
93.	<i>Before long, everyone in the Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg—the men out there scouring the continent for hidden libraries, concealed prayer scrolls, closeted impressionist paintings—will be handed rifles and sent into the fire. Including von Rumpel. (ALWCS, 230)</i>	<i>Зовсім скоро кожен у штабі райхсляйтера Розенберга — військові, що нині прочісують приватні бібліотеки, сховані згортки з молитвами, замкнуті полотна імпресіоністів, — дістане гвинтівку й буде відправлений на передову. І фон Румпель теж. (ВНС, 244)</i>
94.	<i>In a French village far to the south of Saint-Malo, a German truck crossing a bridge is blown up. (ALWCS, 231)</i>	<i>У французькому селі, далеко на південь від Сен-Мало, німецьку вантажівку, що переїжджала міст, висаджено в повітря. (ВНС, 245)</i>
95.	<i>Six German soldiers die. (ALWCS, 231)</i>	<i>Загинуло шестеро солдатів-німців. (ВНС, 245)</i>
96.	<i>Madame Ruelle whispers that occupation authorities are blaming the attack on an elaborate network of anti-occupation radio broadcasts. (ALWCS, 231)</i>	<i>Мадам Руель шепоче, що окупаційна влада звинувачує в нападі добре підготовлену мережу підпільників, що передають повідомлення через радіо. (ВНС, 245)</i>

97.	<i>He says, “The <u>war</u> that killed your grandfather killed sixteen million others. (ALWCS, 231)</i>	<i><u>Війна</u>, що вбила твого діда, знищила ще шістнадцять мільйонів осіб. (ВНС, 246)</i>
98.	<i><u>March the dead in a single-file line, and for eleven days and eleven nights, they’d walk past our door.</u> (ALWCS, 231)</i>	<i><u>Якщо вишикувати їх у колону, вони йтимуть повз наші двері одинадцять днів й одинадцять ночей.</u> (ВНС, 246)</i>
99.	<i>The city <u>commander</u> has no time for them. (ALWCS, 234)</i>	<i>Міський <u>воєначальник</u> не має для них часу. (ВНС, 248)</i>
100.	<i>Werner watches Volkheimer climb onto the stool and close his eyes when a particularly plangent waltz comes on, Volkheimer who has <u>killed</u> a hundred men by now at least, probably more, walking into pathetic radio-transmitting shacks in his huge expropriated boots, sneaking up behind some emaciated Ukrainian with headphones on his ears and a microphone at his lips and <u>shooting</u> him in the back of the head, then going to the truck to tell Werner to collect the transmitter, making the order calmly, sleepily, even with the pieces of the man on the transmitter like that. (ALWCS, 234)</i>	<i>Вернер дивиться, як Фолькгаймер сідає на стільця і заплющує очі, коли починає грати особливо протяжна мелодія, Фолькгаймер, <u>у якого на руках кров сотні людей, а то й більше.</u> Який заходив у жалюгідні халупи, звідки йшли радіопередачі, у своїх велетенських конфіскованих чоботах, підкрався ззаду до якогось охлялого українця з навушниками на голові й мікрофоном біля губ й <u>застрелював</u> його в потилицю, а тоді повертався до вантажівки, щоб сказати Вернерові забрати передавач, навіть якщо йшлося про приладдя, забризкане кров’ю й мізками, віддаючи наказ спокійно, сонно. (ВНС, 249)</i>

## SUMMARY

This qualifying paper deals with verbalization of the concept WAR the the translation of the novel by Anthony Doerr “All The Light We Cannot See”: linguistic, cognitive and translation perspectives.

**The purpose and tasks of the study.** The purpose is to consider the means of verbalization of the concept WAR in the English language picture of the world and to establish the ways of their translation in the Ukrainian language.

In accordance with the stated purpose, we set the following **objectives**:

- to clarify the definition of the concept in linguistics and translation studies;
- to consider the main translation strategies of the means of the concept WAR verbalization in Anthony Doerr’s novel “All The Light We Cannot See”;
- to analyze linguistic aspects of artistic discourse;
- to identify the means of the concept WAR verbalization in novel “All The Light We Cannot See”;
- to identify and characterize the conceptual metaphors used to reflect the concept WAR in Anthony Doerr’s novel “All The Light We Cannot See”;
- to find out ways of translating of the means of the concept WAR verbalization in artistic discourse

**The object of the study** is the means of the concept WAR verbalization.

**The subject of the research** is the ways of translating the means of the concept WAR verbalization in artistic discourse.

**The methods of research.** in the qualification paper the following methods were used: continuous sampling method (to find and obtain research material), structural-semantic method (to analyze the means of the concept WAR verbalization, as well as for generalization and classification of means of concept verbalization), the method of translation analysis of the text (to study the specificity of translating the means of the concept WAR verbalization), the method of comparative analysis (to compare English means of the concept WAR verbalization with their counterparts in the Ukrainian language), the method of quantitative calculations (to obtain the results of the research).

The concept is a relatively new notion in linguistics, so it still does not have a clear and comprehensive definition. In cognitive linguistics, the concept may be an explanation for the mental processes in our consciousness and it reflects all human knowledge and experience, the whole picture of the world reflected in the human psychics.

The concept can be verbalized for communicative need in different ways, both lexical and syntactic, as well as phraseological. But it is not connected with a specific linguistic sign. It should also be noted that only one part of the conceptual information has a linguistic “attachment”, and another part is represented in the psychics by another mental representations such as images, pictures, schemes. In addition, conceptual metaphors are often used to verbalize concepts, since metaphor is a property of thinking. Interpretation of the concept WAR differs between countries, peoples and even individual authors who write about the war. This concept is cognitively multifaceted and has an extensive nominative field. The means of its verbalization include units of different language levels. The process of reproducing concepts is complex and problematic for the translator, because perceptual-image and valorative components of concepts are formed differently in different language consciousnesses

We researched the means of verbalization on the materials of artistic discourse. Artistic discourse is a discourse of an artistic text, where the latter is a fictitious image of real action, created by the author, that clearly reflects the author's worldview. This discourse has a multilayered structure.

We have analyzed 100 examples with different cases of the concept WAR verbalization and have obtained the following results: the use of the toponym Germany (37%). The second and third places are occupied by toponyms and derivative words (21%) and toponymic adjectives (17%). And in the last places on productivity there are dates (13%) and a token "war" (12%).

Moreover, in the process of our research, in such a diverse concept WAR, micro-concepts were identified. The most numerous was the microconcept WAR PARTICIPANTS (42%), the second and third position is occupied by the microconcept WEAPONS (21%) and the microconcept TRANSPORT (18%). Then the fifth and

sixth place is occupied by the microconcept RADIO WEAPON (8%) and the microconcept MILITARY ACTION AND DEFENSE (6%). But the least productive was the microconcept THE SCENE OF THE WAR (5%).

Also, we have established that the use of conceptual metaphor is a productive way to implement the concept of WAR in the novel ‘All The Light We Cannot See’. We identified the following conceptual metaphors: WAR IS THE POWER OF NATURE (17%); WAR IS SILENCE, WAR IS NOISE, WAR IS DESTRUCTION (12%); WAR IS DEATH and WAR IS JOURNEY (9%); WAR IS A BEAST (8%) and WAR IS THE POWER OF NATURE AND NOISE (7%); WAR IS AN EXAGGERATION AND WAR IS A COMPARISON (5%); WAR IS RELIGION (4%).

We have found the most productive ways to convey conceptual metaphors in the translation of the novel “All The Light We Cannot See”. The first one is an equivalent translation (38%). The next method is a literal translation, which is 33% of the total. The third place is occupied by lexical and grammatical substitutions (24%). And the least productive method is descriptive translation (3%).

While translating the means of the concept WAR verbalization, we have used the following translation transformations: the most productive transformations are lexical – 47%, grammatical transformations – 41% and lexical and grammatical transformations – 12%.

The main lexical transformations for the translation of the means of the concept WAR verbalization are: translation with the help of semantic development (32%). The second and third places are occupied by concretization (22%) and generalization (21%). In fourth place is the translation using the lexical equivalent (18%). And the least used transformation is transcoding (7%).

Among the grammatical transformations used in the translation of the means of the concept WAR verbalization, the method of grammatical substitution is the most commonly used method (37%), followed by addition and transposition (25%) and the least commonly used method is omission (13%).

Among lexical and grammatical transformations only the method of descriptive translation is used and only in 7% of cases.

Thus, we have arrived at the conclusion that the process of translating the means of the concept WAR verbalization is complex and challenging process for the translator, since in the process of translation it is important to understand the author's worldview and convey the author's writing style. It should be the first priority while translating texts of artistic discourse. A translation can be considered successful if it has the same effect on the recipient as the original. That is why the translation analysis of the means of the concept WAR verbalization is an important step in the translation of artistic discourse. The analysis of translation methods shows that the translator should consider the peculiarities of both languages, as well as the culture of both languages, because the construction of a conceptual picture of the world depends on it.