

**ХАРКІВСЬКИЙ ГУМАНІТАРНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
«НАРОДНА УКРАЇНСЬКА АКАДЕМІЯ»**

**Факультет «Референт-перекладач»
Кафедра іноземних мов та перекладу**

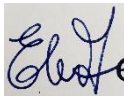
КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА МАГІСТРА

на тему

**«ПРОБЛЕМИ ЗБЕРЕЖЕННЯ У ПЕРЕКЛАДІ ОСОБЛИВОСТЕЙ ЖАНРУ
HORROR STORY»**

Виконала:

здобувачка 2 курсу групи РП-61 другого
(магістерського) рівня вищої освіти
спеціальність 035 – Філологія
освітня програма «Переклад (англійська
мова та друга іноземна мова)»



Лисенко Євгенія Валеріївна

Керівник:



Змійова Ірина Володимирівна,
кандидат філологічних наук, доцент

Рецензент:



Івахненко А. О. кандидат філологічних
наук, доцент

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ЖАНР «ГОРОР» В АНГЛОМОВНІЙ ЛІТЕРАТУРІ.....	6
1.1. Поняття <i>горор</i> : етимологічний аналіз	6
1.2. Онтологічні характеристики жанру <i>горор</i>	8
1.3. Способи передачі мови жанру <i>horror</i> в українському перекладі.....	21
Висновки до розділу 1	30
РОЗДІЛ 2. МОВНІ ОСОБЛИВОСТІ ЛІТЕРАТУРИ ЖАНРУ <i>HORROR</i>.....	32
2.1. Художні прийоми створення атмосфери жаху	32
2.2. Лексичні засоби експресивності в творах літератури жахів	35
2.2.1. Емоційна і емотивна лексика жанру <i>horror</i>	37
2.2.2. Лексична репрезентація емоційного стану персонажів в творах жанру <i>horror</i>	39
2.3. Стилiстичні особливості жанру <i>horror</i>	46
2.4. Граматичні засоби експресивності в творах літератури жахів	51
Висновки до розділу 2	55
РОЗДІЛ 3. ВІДТВОРЕННЯ ЖАНРОВИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ ГОРОР-ЛІТЕРАТУРИ В УКРАЇНСЬКОМУ ПЕРЕКЛАДІ	57
3.1. Характеристика матеріалу дослідження.....	57
3.2. Передача лексико-граматичних особливостей жанру <i>horror</i> в українському перекладі	60
3.3. Передача стилістичних особливостей жанру <i>horror</i> в українському перекладі	68
Висновки до розділу 3	72
ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ.....	75
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	78

ВСТУП

У сучасному літературному просторі жанр *horror story* займає особливе місце завдяки своїй здатності викликати у читача певні емоції, такі як страх, тривога чи напруга. Успіх таких творів значною мірою залежить від використання специфічних мовних та стилістичних засобів, що створюють атмосферу жаху. Переклад творів жанру *horror story* є складним завданням, оскільки важливим є не лише передача змісту, а й збереження емоційного впливу, жанрових особливостей та культурного контексту. Необхідність виокремити проблеми, що можуть виникати під час перекладу, а саме при збереженні жанрових особливостей, і знайти їх рішення зумовлює **актуальність цього дослідження.**

Об'єктом дослідження є англomовні твори жанру *horror story* та їх лексико-граматичні та стилістичні особливості, а **предметом** – методи та способи їх збереження при перекладі українською мовою.

Мета роботи – аналіз особливостей жанру *horror story* та визначення способів їх збереження в українському перекладі.

Для досягнення поставленої мети необхідно вирішити такі **завдання:**

- проаналізувати основні характеристики жанру *horror* та дослідити історію виникнення та значення поняття *horror*;
- визначити та проаналізувати особливості жанру *horror story*;
- виявити специфіку мовних елементів, які впливають на жанрову стилістику;
- визначити основні перекладацькі прийоми при передачі особливостей творів літератури жахів;
- визначити основні труднощі, які виникають під час перекладу та проаналізувати підходи до їх подолання в українському перекладі.

Матеріалом дослідження слугували твори у жанрі *horror story* Стівена Кінга, Говарда Лавкрафта та Едгара Аллана По, а також їх переклади

українською мовою, виконані Анатолієм Пітиком та Катериною Грицайчук, Дариною Семеновою і В'ячеславом Вишневим.

Положення, що виносяться на захист:

1. Жанр *horror* постає як окремий жанр художньої літератури, семантична основа якого сформувалася внаслідок історичної еволюції поняття *horror* для позначення складного емоційно-психологічного стану страху, що функціонує як структуро- й жанротвірний принцип.
2. *Horror story* визначається комплексом жанрових ознак, до яких належать домінування емоційно напруженої атмосфери, психологізація наративу, поступове нарощування тривоги та орієнтація на інтенсивний психоемоційний вплив на реципієнта, що зумовлює специфічний добір мовних і стилістичних засобів.
3. Жанрова стилістика *horror*-дискурсу формується через системну взаємодію лексичних, граматичних і стилістичних елементів, серед яких провідну роль відіграють експресивно маркована лексика, образні номінації страху і засоби інтенсифікації емоційного стану персонажів.
4. Відтворення жанрових особливостей літератури жахів в українському перекладі ґрунтується на свідомому виборі перекладацьких стратегій і трансформацій, спрямованих на збереження емоційно-психологічного ефекту оригіналу.
5. Основні труднощі перекладу *horror*-текстів зумовлені культурно-мовною специфікою репрезентації страху, імпліцитністю мовних компонентів та індивідуально-авторською манерою письма, що вимагає від перекладача творчого підходу й активного застосування перекладацьких трансформацій.

Для аналізу мовних засобів жанру *horror* в англomовних текстах та визначення особливостей їх відтворення українською мовою використано такі **методи дослідження**: для формування матеріалу дослідження застосовано *метод суцільної вибірки*; *компонентний аналіз* було використано для виявлення лексико-граматичних та семантичних особливостей у творах жанру горор; також

було залучено *порівняльно-перекладацький метод*, який дав змогу визначити специфіку перекладацьких рішень, а також основні прийоми відтворення жанрових і стилістичних особливостей *horror*-дискурсу в українській мові; *елементи літературознавчого аналізу* були застосовані для визначення жанрових особливостей літератури жахів.

Практичне значення роботи полягає в тому, що матеріал дослідження може бути використано для подальшого вивчення жанрових стилів у літературі та особливостей їх перекладу. Своє застосування результати роботи можуть знайти на практичних заняттях і лекціях з теорії та практики перекладу та спецкурсах з художнього перекладу. Крім того, результати дослідження можуть бути використані студентами для написання курсових та дипломних робіт.

Апробація результатів дослідження: результати дослідження доповідались та обговорювались на засіданні Ради факультету «Референт-перекладач» ХГУ «НУА», на XXXII Міжнародній студентській науковій конференції «Університет та ринок праці: нові вектори співпраці» (Харків, 12.04.2025) та опубліковані у Матеріалах конференції і на V Міжнародній науково-практичній конференції «Корпус та дискурс» (*Corpora and Discourse*) (Київ, КПІ імені Ігоря Сікорського, 26.11.2025) з публікацією у збірнику матеріалів, розміщеному на офіційному сайті конференції.

Робота складається зі вступу, 3 розділів, висновків і додатків; містить 75 сторінок тексту. Список використаних джерел включає 61 найменування. Додатки включено до електронної версії роботи.

РОЗДІЛ 1

ЖАНР «ГОРОР» В АНГЛОМОВНІЙ ЛІТЕРАТУРІ

1.1. Поняття *горор*: етимологічний аналіз

Горор (від англ. *horror* = жах) – слово, яке сягає корінням у латинську мову і походить від дієслова *horrere*, яке мало кілька значень: вставати дибки (якщо йдеться про волосся); мати грубий, неохайний вигляд; здригатися, тремтіти (від холоду); тремтіти (від страху). Це слово використовувалося для позначення глибокого почуття страху або відрази [37].

Така первісна та базова емоція як жах знаходила своє проявлення в різних культурах і епохах. Із найдавніших часів жах відігравав ключову роль у виживанні, попереджаючи про можливі загрози та допомагаючи людям пристосовуватися до небезпек. У прадавні часи емоція жаху перед хижими звірами, природними катаклізмами або ворожими племенами стимулювала розвиток інстинктивної реакції, яка забезпечувала виживання не лише індивідів, але й спільнот [3, с. 22]. Отже, страх – емоційна реакція, що виникає за наявності реальної чи уявної загрози біологічному або соціальному існуванню людини та спрямовується на джерело небезпеки.

Слово *horror* прийшло в англійську мову через французьку, якою розмовляли в Британії в XIII-XIV століттях. Як і *valor*, *color*, *honor* та *humor*, в англійській мові воно пишеться так само, як і в латинській. Усі ці слова були латинізовані в сучасній американській англійській мові з різних французьких та середньоанглійських варіантів написання [43].

Згідно з Оксфордським словником англійської мови у XVI-XVII століттях слово *horror* почало асоціюватися не лише з фізичною реакцією, але й із почуттями морального або психологічного жаху [44]. Це значення розвивалося в літературі та мистецтві, особливо у готичному романі XVIII століття, де жах став одним із важливих елементів сюжету.

У XVIII-XIX століттях термін *horror* почав набувати більш художнього значення. Такі готичні романи, як “*Frankenstein: or, The Modern Prometheus*” Мері

Шеллі та “*Dracula*” Брема Стокера, сформували основу жанру жахів, використовуючи цей термін для опису емоційної реакції читачів. Пізніше розвиток кінематографу, особливо у XX столітті, закріпив термін *horror* як самостійний жанр, що викликає страх, тривогу та напругу.

Крім того, сучасне використання слова *horror* можна простежити в засобах масової інформації та у сфері науки. У психології цей термін використовується для опису реакції на події, які викликають у людини страх, тривогу або занепокоєння. У культурології це поняття трактується як спосіб вираження соціальних страхів і тривог.

Зокрема, у дослідженні Андрія Коваленка та Дар’ї Денісової аналізується концепція страху в постмодерному суспільстві. Їхні дослідження показують, як страх та жах можуть використовуватися в культурних наративах та засобах масової інформації для маніпуляції суспільною свідомістю та формування уявлень про небезпеку [17, с. 48]. О. С. Туренко відзначає, що страх є основоположним психологічним механізмом впливу суспільства на індивіда в людській культурі [23, с. 143].

В англійських словниках слово *horror* визначається як сильне почуття страху, шоку або відрази. Наприклад, у Merriam-Webster Dictionary воно тлумачиться як «болісне та страшне переживання» [43], тоді як Cambridge Dictionary тлумачить його як «надзвичайне почуття страху та шоку» [31].

Крім того, слово *horror* має власні аналоги в різних культурах. Зокрема, у давньогрецьких традиціях поняття жаху втілювалося через міфологічні образи, такі як Горгони або Еринії, які викликали у людей страх. У середньовічній Європі жах асоціювався з надприродними явищами, такими як відьми та демони, що знайшло відображення у фольклорі та мистецтві.

Узагальнюючи викладене, можна стверджувати, що слово *horror* має глибоке історичне та лінгвістичне коріння. Протягом століть це поняття зазнавало змін, розширюючи своє значення від фізичної реакції страху до складного емоційного, культурного та художнього феномена. У XVIII-XIX століттях воно утвердилося в літературному дискурсі, ставши основою для

жанру жахів, а з розвитком кінематографу та медіа остаточно закріпилося як термін, що формує певну емоційну реакцію.

1.2. Онтологічні характеристики жанру *горор*

Українські науковці приділяють увагу дослідженню жанру жахів та його еволюції. У дисертації А. В. Трофименко «Модифікації жанру *горор* в українській літературі» досліджено генезис та жанрову специфіку *горору* як літератури жахів, що має на меті викликати почуття страху у читачів. Автор аналізує, як жанр *horror* еволюціонував в літературі, адаптуючись до національних особливостей та культурного контексту [26, с. 14].

Не враховуючи сформовану систему жанроподілу, питання коректного визначення жанру твору залишається відкритим, оскільки жанр є складним багатоаспектним поняттям. У літературознавстві не існує єдиного визначення поняття «жанр». Це зумовлює різноманіття підходів до дослідження цього явища та варіативність його визначення, яке може трактуватися вужче або ширше. Визначення «література жахів» збігається з дослівним перекладом *horror literature*. Досліджуючи літературу жахів, ми звертаємо увагу на жанротвірні елементи, які є спільними в системі. Одним з таких елементів є емоційний ефект «страх» як одиниця емоційної тональності твору [26, с. 11].

Жанр *горор* – унікальне художнє явище, він використовує специфічні прийоми й засоби для створення атмосфери страху та жахливого. *Горор* протягом багатьох років не мав чіткої структури в жанровій системі літератури жахів. Упродовж тривалого часу *горор* перебував у різних жанрах як стилістичний елемент та прийом для створення конкретного виду страху в тексті твору літератури жахів [26, с. 19]. Процес розвитку літератури жахів від стилістичного прийому до окремого жанру досить повно можна досягнути з позицій рецептивної естетики, а саме – в контексті теорії Ф. Шляйєрмахера про герменевтичне коло, згідно з якою різні художні структури поєднуються в органічну цілісність, що й забезпечує певний рецептивний ефект. Особливої

форми набуває і головний жанровий аспект літератури жахів – це страх [25, с. 190].

Щоб зрозуміти природу жанру жахів, необхідно усвідомити, що сучасна література жахів розвинулася з ранніх оповідей, які мають подібні риси. Як зазначає датський психолог Матіас Класен, який досліджує літературу жахів, письменник Г. Ф. Лавкрафт вбачав витoki сучасного жанру *horror* у «найдавнішому фольклорі всіх народів» і простежував його розвиток, починаючи з народних казок, через готичний роман, закінчуючи сучасними розповідями з елементами терору. Жах – це не просто соціальний чи культурний конструкт, а, радше, закономірний продукт еволюційної людської природи. Жах постає внаслідок зіткнення *Homo sapiens* із навколишнім світом; це «природний» жанр, а не випадковий витвір нестандартного мислення чи специфічних культурних обставин [32, с. 113]. За Лавкрафтом «історія жахів така ж давня, як саме людське мислення і мова». Він пояснював це тим, що така форма оповіді очікувано тісно пов'язана з первісними людськими емоціями [32, с. 114].

Андрій Ісаков у своїй статті «Проблеми та особливості визначення хорору як жанру» досліджує еволюцію *horroru* як літературного жанру, аналізуючи його коріння від готичного роману XVIII століття до сучасних проявів. «Коріння жанру жахів можна простежити в різних літературних традиціях, зокрема в англійському готичному романі, німецькому шауер-романі та французькому романі-нуарі. Хоча думки можуть різнитися, переважає думка, що “The Castle of Otranto” Горація Волпола, опублікований у 1765 році, знаменує собою важливу віху в розвитку жанру жахів. Цей основоположний твір кинув виклик неокласичним літературним конвенціям, що були започатковані попередніми письменниками та поетами, які спиралися на теми цвинтаря та смерті». Автор аналізує, як змінювалися тематичні особливості жанру, зокрема вплив масової культури, психологічного аспекту та соціальних тривог [15, с. 167].

Література жанру *horror* являє собою складне явище, розвиток якого можна простежити протягом 250 років його формування. У книзі “Knowing Fear: Science, Knowledge and the Development of the Horror Genre” американський автор

і незалежний науковець Джейсон Колавіто пропонує таку періодизацію еволюції цього жанру [34, с. 17]:

1) готичний роман (1750 – 1845 pp.);

Цей період охоплює ранню історію *горору* кінця XVIII – початку XIX століття, час, коли література жахів посилялася на уявне минуле замків і монстрів. Разом з визначними пам'ятками жанру від готичних авторів (Волпол, Редкліфф та ін.) до Едгара Аллана По, у цей період домінувала реакція романтиків на матеріалізм і раціоналізм Просвітництва, а література жахів намагалася дослідити негативні наслідки просвітницьких цінностей.

2) біологічні жахи (1815 – 1900 pp.);

«Біологічний» піджанр літератури *horror* XIX століття починається з Мері Шеллі з її романом “Frankenstein; or, The Modern Prometheus” і охоплює такі класичні твори жахів, як “Dracula” Брема Стокера, “Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde” Роберта Льюїса Стівенсона та “The Island of Doctor Moreau” Герберта Велса. *Горор* XIX століття швидко відреагував на розвиток медико-біологічних наук, особливо на теорію еволюції та винахід психоаналізу. Тогочасна *horror* література передбачала, засвоювала та метаморфозувала наукові розробки, щоб сприяти розвитку новим течіям літератури жахів.

3) спіритичні жахи (1865 – 1920 pp.);

Швидкий технологічний розвиток і одночасний розвиток псевдонауки перед Першою світовою війною відобразився у зацікавленні *горор* жанру привидами та примарами – особливою темою, що відображає невдоволення науковим прогресом і негативними наслідками оприлюднення «заборонених» та «неприродних» знань. Фотографія та спіритизм сприяли розвитку жанру *horror* в цю епоху, оскільки жанр увібрав у себе та освоїв нові науки, щоб створити своє унікальне мистецтво.

4) космічні жахи (1895 – 1945 pp.);

Розвиток космічного жаху відбувся внаслідок того, що після появи теорії відносності Ейнштейна змінилося наукове розуміння всесвіту. Прикладом можуть слугувати такі твори, як “Cthulhu Mythos” Г. Ф. Лавкрафта та “The War

of the Worlds” Герберта Велса. Вікторіанський жах надприродного трансформувався у трансцендентний космічний жах, розповідаючи про вторгнення інопланетян та їхні сили за межами матеріального простору, що допомогло створити словник *horror* термінів, за допомогою якого можна було досліджувати результати релятивістського та атеїстичного космосу.

5) психологічні жахи (1940 – 1975 pp.);

Після Другої світової війни наука стала інституціоналізованою і поступово проникла в більшість аспектів людського життя, а жахи – тепер представлені кінематографом і телебаченням, а також друкованою літературою та коміксами – віддзеркалювали дедалі більш наукоподібне суспільство, в якому вони процвітали. Це призвело до появи у 1950-х роках фільмів про монстрів-мутантів, вторгнення інопланетян у суспільну свідомість та психологізації жахів, прикладом може слугувати фільм Гічкока “Psycho”, заснований на однойменному романі Роберта Блоха, який намагався пояснити жах за допомогою інструментів сучасної науки. Іншими словами, це була спроба використовувати розум для раціоналізації ірраціонального жаху.

6) боді-горор (1965 – 2000 pp.);

Період після 1960-х років був епохою, визначеною зростанням репродуктивної свободи, біотехнологічним прогресом і посиленням інтересу до *body horror* – ритуального нівечення людського тіла. Наприклад, у слешерах, фільмах або літературних творах про вампірів, у піджанрі сплаттерпанк (від англ. *splatterpunk* – піджанр *horror*-літератури, що характеризується навмисно гіперболізованим зображенням насильства). Цей розвиток корелював з науковими відкриттями в галузі лікування безпліддя, медицини та біотехнологій, в яких тіло стало головним джерелом жаху. Найяскравішими пам’ятками цієї епохи можуть слугувати “The Omen”, “The Exorcist”, “Alien”, інші слешер-фільми (від англ. *slash* – різати; піджанр фільмів жаху, акцентований на зображенні серійних чи масових вбивств, здійснених за допомогою холодної зброї) 1980-х років, а також поява *gororu* в Інтернеті та в ігровому світі.

7) сучасні жахи (1990 – до сьогодні)

Коли порядок Холодної війни XX століття змінився постмодерністським, фокус *horror* жанру змістився від інституційної науки до інших форм знання, розкриття прихованих істин та руйнування абсолютної істини. Жахи також відображали непевну долю свободи волі в часи, коли наука звела людський розум і тіло до низки генетичних і неврологічних обмежень, які людина не могла контролювати. У таких творах, як “Buffy the Vampire Slayer” або “The Historian” Елізабет Костової, знання стало зброєю, якою користуються для захисту своїх переконань. У фільмі “Saw” фаталізм перетворився на графічне та екстремальне насильство [34, с. 18].

Отже, у цій книзі послідовно розглядається кожен з цих періодів, звертаючи увагу на наукове та культурне підґрунтя періоду, його вираження в літературі, а також у візуальному та перформативному мистецтві. Це дозволяє простежити вплив розвитку науки та філософії на жанр жахів і продемонструвати, як жахи унікальним чином відображають роль знань у мінливому світі.

Говард Лавкрафт сформулював думку, яка була і є гаслом чи не всіх представників цього жанру: «Страх – це одне з найдавніших і найсильніших людських переживань, а найглибший його прояв – це страх перед невідомим» [41, с. 8]. Письменник у своєму визначенні жанру використовує формулювання, схоже на пояснення А. Редкліфф, яка розглядала *горор* як елемент, що ігнорує логічне пояснення подій або надає їм суто ірраціональне тлумачення. Такий підхід підсилює атмосферу таємничості твору й викликає у читача почуття страху.

А. Редкліфф трактувала *горор* як стилістичний прийом, який застосовується у літературі жахів, тоді як Г. Лавкрафт використовував цей термін для позначення окремого жанру. На думку Редкліфф, література жахів поділяється на два основні підвиди: сентиментальні та френетичні (від давньогрецького *phren* – розум, душа; піджанр *horror*, що зосереджується на мотивах психічного зриву, шаленства та втрати контролю над свідомістю). Різниця між ними визначається характером психологічного впливу,

особливостями художньої образності та просторовими моделями художнього світу. Сентиментальні жахи спираються на реалістичні або раціональні події, що викликають у читача відчуття страху. Натомість френетичні жахи базуються на надприродних чи нереалістичних подіях, провокуючи відчуття глибокого жаху [46, с. 148].

Насправді, з усіх літературних та кінематографічних жанрів, можливо, лише жахи та романтика викликають інстинктивні та фізичні реакції. Якщо повернутися до питання про те, чому ми читаємо літературу жахів, можна виділити кілька відповідей. Ми звертаємося до цього жанру літератури заради розваги, шоку, насолоди від страху і хвилювання, а також задоволення від завершення, коли монстра знищено, поховано, встромлено кілок у серце або будинок з привидами спалено дотла, а бензопилу вимкнено з розетки. Але тривала насолода від жаху полягає в його постійному дестабілізуючому впливі, а не в його тенденції до розв'язки [48, с. 38].

Ми читаємо жахи як своєрідний показник культурних, уявних цінностей, прямих і потенційних загроз, а також як культурну критику, що підриває принципи самозаспокоєння та усталеності, повертаючи нам таким чином здатність бути на межі і мати справу з ризиками, проблемами та відмінностями в цих описах. Жахи можуть бути дуже умовним і консервативним жанром або ж більш радикальним. Він також пропонує читачам способи філософського та політичного осмислення сконструйованості всіх описів, сили метафори та уявного. Зрештою, жахи використовують образи і метафори для втілення того, чого ми боїмося [48, с. 38].

Майже кожна тварина відчуває страх, оскільки це корисний інстинкт, який допомагає уникати хижаків і триматися подалі від небезпеки, а люди мають уяву, щоб візуалізувати страхи, з якими вони ще не стикалися, або страхи, з якими вони можуть взагалі ніколи не зустрітися, але все одно бояться. Це і є жах, і він притаманний людській природі. Емоція жаху – це поєднання страху та відрази, і вона тісно пов'язана з терором, почуттям страху та тривоги. Коли ми говоримо про *горор* як жанр, ми часто маємо на увазі весь спектр почуттів, пов'язаних з

емоцією жаху, а також страх, дискомфорт, огиду, побоювання, тривогу тощо. Звичайно, це не той самий страх, який людина відчуває, коли стикається з страхом у реальному житті, але це та сама емоційна реакція, яку ми відчуваємо, коли плачемо над трагедією чи сміємося над комедією. У випадку жанру жахів, цією емоцією є страх. Стівен Кінг припускав, що «жах» існує на трьох рівнях: жах як суто психічний стан передчуття невідомого або небаченого зла; далі йде «жах» у вигляді поєднання психічного страху та фізичної відрази до відомого зла; і на останньому місці – абсолютна відраза до огидного або іншого неприємного явища. Художня література в жанрі *горор* досліджує ці почуття страху, відрази та жаху [34, с. 14].

Щоб зрозуміти, де саме пролягає розмежування між піджанрами *горору*, потрібно визначити деякі основні категорії жахів:

1) надприродний жах;

Найпоширеніший тип традиційної історії жахів включає в себе надприродну загрозу, таку як переслідування привидами, вампірами або чудовиськами. В цьому випадку жах походить від страху та відрази, які протагоніст відчуває при зустрічі з надприродним. Це може бути царство відьм, перевертнів, привидів і вампірів. До відомих творів у цій жанровій площині належать “*Dracula*” Брема Стокера та “*The Haunting of Hill House*” Ширлі Джексон.

2) *weird tale* (дивне оповідання);

Це особливий різновид фантастики жахів, який спирається на надприродні жахи та темне фентезі, але водночас змальовує більші жахіття. У основі жаху цієї категорії ключовим є усвідомлення протагоністом або читачем того, що природний закон було порушено, що діють сили, які ми не можемо собі уявити. Як пояснював знаменитий письменник таких оповідань Г. Ф. Лавкрафт: «Це певна атмосфера безмежного та нез'ясованого жаху перед зовнішніми та невідомими силами; вона повинна містити натяк на найжахливішу думку людини – про часткову або повну зупинку дії тих непорушних законів Природи,

які є нашим єдиним захистом від Хаосу та демонів позамежного простору» [34, с. 14].

Зі свого боку автор книги “The Weird Tale” Сунанд Тріамбак Джоші зазначає, що хоча і використовує термін *weird tale* більш-менш так, як це робив Лавкрафт, який досі залишається найбільш гострим теоретиком цього піджанру, проте, він вважає, що існує фундаментальна плутанина або помилка з боку Лавкрафта у формулюванні своїх тверджень: «Лавкрафт, здається, не міг вирішити, чи є *weird tale* повністю еквівалентним поняттям історіям про надприродні жахи чи, можливо, являє собою щось більше. Лавкрафт насамперед повністю виключає ненадприродні жахи з ототожнення, коли зазначає, що справжню *weird tale* літературу не слід плутати з літературою, зовні схожою, але психологічно дуже відмінною; літературою простого фізичного страху і надзвичайного» [39, с. 6].

На думку автора, *weird tale* включає в себе наступні піджанри: фентезі, надприродні жахи, ненадприродні жахи та квазі-наукову фантастику. С.Т. Джоші додає, що надприродні жахи – це піджанр, який, мабуть, найбільше вплинув на літературу *weird tale*. С.Т. Джоші: «Надприродний жах може існувати лише там, де звичайний світ нашого повсякденного життя вважається нормою; «природний закон» за висловом Лавкрафта може бути «порушеним» лише тоді, коли передбачається, що він функціонує в реальному світі» [39, с. 7].

До інших письменників, які писали у цій категорії належать Елджернон Блеквуд, Артур Мекен та Ремзі Кемпбелл [34, с. 14].

3) *contes cruels* (жорстокі історії);

Contes cruels – це відверті розповіді про страждання, жорстокість, фізичний біль, страх і тортури. Вони не містять надприродних елементів, але натомість черпають свій жах з моторошності покарань, яких зазнають їхні герої від рук серійних убивць чи психопатів, а також психологічного впливу як на жертву, так і на аудиторію. Прикладом може слугувати оповідання Едгара Аллана По “The Pit and the Pendulum”, в кінематографі – серія фільмів “Saw” та “Hostel”.

4) психологічний горор;

Подібно до *contes cruels*, психологічні *goropi* часто відмовляються від надприродного, зосереджуючись на жахах, що мають підґрунтя в реальному світі. Однак, на відміну від жорстоких умов, психологічний *goror* розміщує джерело жаху у свідомості психопата, серійного вбивці чи іншого злодія. Саме мотивація злодія заподіяти страждання викликає реакцію страху. Прототипом цієї школи жахів став “Psycho” Роберта Блоха та його екранізація Гічкока.

5) темне фентезі;

Термін «темне фентезі» іноді використовується як синонім надприродних жахів, а в інших випадках відноситься до *horror* творів у світі чаклунства, які зазвичай асоціюються з літературою фентезі у стилі “The Lord of the Rings”. Темне фентезі – це розпливчастий термін, який наразі описує твори, що знаходяться на межі між надприродними жахами, науковою фантастикою та високим фентезі. Воно черпає елементи з усіх цих жанрів і може включати міфологічні пейзажі та істоти. До цього жанру часто відносять Г. Ф. Лавкрафта, Поппі З. Брайт, а також “The Vampire Chronicles” Енн Райс.

6) наукова фантастика;

Елементи *горору* часто зустрічаються в темних творах наукової фантастики, а атрибути наукової фантастики часто використовуються в *горорах*. Як наслідок, межа між науковою фантастикою та *горором* розмита, і твори на кшталт “Who Goes There?” Джона Кемпбелла (за мотивами якого знято фільми “The Thing from Another World” та “The Thing”) або похмурі твори Філіпа Діка можуть бути віднесені до обох категорій. Фільм “Alien” – це *goror*, хоча його дія відбувається у відкритому космосі [34, с. 15].

Інші жанри, які зазвичай не асоціюються з надприродним чи науковою фантастикою, також можуть включати елементи *горору*; фактично, *goror* може зустрічатися майже в будь-якому виді мистецтва. Видавництво Harlequin Books має лінію романів у жанрі *goror*, в яких один або обидва партнери у стосунках є надприродними істотами. Навіть “Scooby-Doo” вдається включати в себе

елементи *горору*, зберігаючи при цьому формат суботньої ранкової мультиплікаційної комедії [34, с. 16].

Звичайно, ці категорії переплітаються одна з одною і взаємозбагачуються за потреби. Часто буває важко віднести твір до тієї чи іншої категорії, а деякі об'єднують усі ці категорії. Наприклад, куди віднести “Frankenstein; or, The Modern Prometheus”? Він надприродний, тому що в ньому є монстр та елементи *weird tale* чи надприродний тому, що порушує природні закони, чи є взагалі науковою фантастикою, бо в ньому є елементи медицини? Можливо, це темне фентезі або навіть передусім психологічне, оскільки і книга, і фільм намагаються раціоналізувати монстра і зробити його героєм, який викликає симпатію [34, с. 16].

Отже, доцільніше сприймати *горор* у широкому сенсі, а не надмірно деталізувати його класифікацію, оскільки всі зазначені особливості є взаємопов'язаними аспектами жанру *horror*, які переплітаються та доповнюють одна одну.

Дослідження представників жанру *horror* є важливим етапом у його вивченні, оскільки саме завдяки творчості окремих авторів можна простежити становлення, розвиток та трансформацію жанрових особливостей. Аналіз діяльності засновників та інших ключових письменників жанру дозволяє зрозуміти, як формувалися його основні характеристики, які фактори впливали на жанрову еволюцію, а також які зміни відбувалися під впливом соціокультурних процесів.

Визначення представників жанру ґрунтується на кількох ключових критеріях. По-перше, це їхній внесок у розвиток жанру, а саме: чи стали вони першовідкривачами, які заклали основи жанру жахів, чи запропонували нові ідеї, що трансформували напрям жанру. По-друге, важливим показником є популярність та впливовість автора як на читача, так і на своїх колег-письменників. По-третє, значну роль відіграє новаторство: експерименти з формою, тематикою та стилем, що дозволили жанру розширювати свої межі та видозмінюватись. Дослідження діяльності представників жанру допомагає не

лише краще зрозуміти його специфіку, а й сприяє виявленню тенденцій розвитку *горор* жанру.

Одним із перших авторів, які заклали основи жанру *horror*, вважають Горація Волпола, англійського письменника та політика XVIII століття. Його роман “The Castle of Otranto”, виданий у 1764 році, поєднав середньовічну естетику, таємничу атмосферу та надприродні події, створивши перший зразок готичної прози. Волпол не просто запровадив новий літературний стиль, а й окреслив характерні риси майбутніх творів жахів: моторошні замки, загадкові персонажі, родинні таємниці, примарні видіння тощо. У певному сенсі саме цей роман дав початок жанру, який згодом еволюціонував у більш розвинені форми.

Наступним важливим кроком у розвитку жанру став роман Мері Шеллі “Frankenstein; or, The Modern Prometheus”, виданий у 1818 році. Цей роман також визнаний родоначальником не лише жанру жахів, але й наукової фантастики. Дивовижна розповідь Мері Шеллі про небезпеку наукової зухвалості в епоху пост-Просвітництва – це історія про родову травму, де «мати», в цьому випадку Віктор Франкенштейн, відчуває огиду і відразу до того, що він породив, і відторгає своє створіння, що призводить до катастрофічних наслідків. Одним із найзахопливіших аспектів є те, як цей роман звертається до наших страхів, змальовуючи монстра знеособленим, небезпечним і неконтрольованим. У творі Шеллі монстр стає руйнівним після того, як від нього відмовляється власний творець, що відкриває можливість соціально-конструктивістського тлумачення тексту. Така інтерпретація співіснує з розумінням роману як виклику ідеалам Просвітництва – переконанню, що наука і раціональність здатні пояснити все, що можна сконструювати й піддати сумніву, і що не існує жодних таємниць [48, с. 48]. Шеллі у своєму творі звернулася до глибоких екзистенційних тем, що й досі залишаються актуальними в літературі жахів.

Якщо говорити про автора, який зробив *горор* жанр ще більш глибоким та психологічним, то, безперечно, потрібно згадати Едгара Аллана По. Його творчість вважається знаковою для розвитку жанру, адже він приніс у нього елементи психологічного аналізу та мотиви божевілля. Оповідання “The Fall of

the House of Usher” (1839) та “The Tell-Tale Heart” (1843) демонструють, як страх може виникати не лише через зовнішні загрози, а й через внутрішній стан людини. По також відомий й іншими оповіданнями, серед яких і поема “The Raven”. Г. Ф. Лавкрафт присвятив По цілий розділ у книзі “Supernatural Horror in Literature”, визнаючи його майстерність, називаючи його «божеством і джерелом усієї сучасної диявольської фантастики». Оповідання По майстерно побудовані й часто починаються з розповіді або звичайної, буденної сцени, поступово нагнітаючи атмосферу, розвінчуючи буденність і використовуючи суміш психологічного, тілесного, надприродного і реалістичного жаху [48, с. 53]. По створив унікальну атмосферу безвиході, тривоги та жаху, що вплинуло на подальший розвиток жанру.

Ще одним ключовим представником ранньої літератури жахів став Брем Стокер. Його роман “Dracula”, оприлюднений у 1897 році, не тільки закріпив образ вампіра в популярній культурі, а й встановив основні канони історій про цих містичних істот. “Dracula”, ймовірно, найвідоміший готичний твір жахів у літературі, що став основним джерелом мотивів для численних сучасних творів і фільмів про вампірів. Роман поєднує давні міфи про вампірів, які існують в різних формах у багатьох культурах, із низкою жахів XIX століття, що залишаються актуальними й досі [48, с. 56]. Стокер створив складний і глибокий образ Дракули, який поєднує риси страху перед чужинцем, еротичну привабливість і загрозу невідомого. Саме цей твір став основою для численних адаптацій та наслідувань у кіно, літературі та масовій культурі загалом.

Окреме місце серед засновників жанру жахів займає Говард Філіпс Лавкрафт, американський письменник, який створив унікальний напрям у літературі – космічний жах (від англ. *cosmic horror*). Його творчість заснована на ідеї, що найбільший страх людини – це страх перед невідомим. Лавкрафт поєднав елементи готики, наукової фантастики та міфології, створивши власну Міфологію Ктулху – міфологічні оповідання, що розповідають про давніх, могутніх істот. Його найвідоміші твори, такі як “The Call of Cthulhu” (1928), “The Whisperer in Darkness” (1931) та “The Shadow over Innsmouth” (1936), стали

джерелом натхнення для багатьох сучасних письменників жахів. Лавкрафт розширив жанр *horror*, запропонувавши концепцію жаху, що не піддається поясненню. Саме його ідеї про неосяжний жах космосу вплинули на таких авторів, як Стівен Кінг та Клайв Баркер. Лавкрафт також є автором майже невідомої праці “Supernatural Horror in Literature”, (1928), яка встановила і визначила критичний контекст і структуру жаху, визначивши надприродний жах як найбільш піднесену форму, в той час як жах, залежний від реального, був менш важливим. Власний термін Лавкрафта термін *weird tales* (дивне оповідання) вплинув на створення багатьох творів у 1950-х років в Америці в коміксах жанру жахів, які згодом були заборонені [48, с. 69].

Література жахів продовжує активно розвиватися, адаптуючись до сучасних культурних і соціальних реалій. Якщо класичні твори цього жанру зосереджувалися на готичних мотивах, надприродних явищах і екзистенційному страху перед невідомим, то сучасні автори значно розширили його межі, інтегруючи психологічні, соціальні та науково-фантастичні елементи.

Серед визначних представників сучасної літератури жахів варто виокремити Стівена Кінга, якого часто називають «королем жахів». Кінг суттєво вплинув на жанр своїми творами, що поєднують елементи надприродного та психологічного жаху, прикладом можуть слугувати такі романи як: “The Shining” (1977), “Pet Sematary” (1983), “It” (1986).

Також серед сучасних авторів жанру *horror* потрібно зазначити Клайва Баркера, англійського письменника, режисера та автора серії “Books of Blood” (1984). Баркер є одним із засновників піджанру сплаттерпанку, що акцентує увагу на тілесному і екзистенційному страху. Однією з основних тем у творчості Баркера є гуманізм через жахи: хоча його персонажі зазнають фізичних мук або стають жертвами надприродних сил, це часто є метафорою для глибших психологічних і моральних дилем.

Читацької уваги також заслужив Джо Гілл – американський письменник, син відомого автора Стівена Кінга. Його творчість продовжує традиції батька, але водночас Гілл активно експериментує з новими формами, збагачуючи жанр

новими темами й підходами. Один із найвідоміших романів Джо Гілла, “Horns” (2010), є чудовим прикладом того, як письменник комбінує містичний жах із психологічною глибиною. Збірник коротких історій “Heart-Shaped Box” (2007) має важливе значення в творчості Гілла, адже він показує, як письменник володіє мистецтвом створення атмосферних, іноді навіть містичних, історій жахів.

Завдяки авторам, що стали першовідкривачами жанру жахів та їхнім інноваціям, що включали нові форми наративу, інтеграцію психологічних та соціальних елементів, жанр *горор* став популярним серед широких мас. Сьогодні, навіть через століття після появи перших літературних творів у цьому жанрі, *горор* продовжує зберігати свою актуальність і популярність. Автори дозволяють читачам та глядачам досліджувати свої власні страхи, занурюватися в надзвичайні ситуації та переживати емоції, які іноді неможливо відчуті в повсякденному житті.

1.3. Способи передачі мови жанру *horror* в українському перекладі

Одним із ключових чинників, що визначає якість художнього перекладу, є його адекватність, адже саме вона значною мірою впливає на сприйняття твору реципієнтом. У випадку з жанром *горор*, де важливу роль відіграють емоційне напруження, атмосферність та стилістична насиченість, адекватний переклад є запорукою відтворення стилю жанру та збереження цілісності авторського задуму.

Читач, ознайомлюючись із перекладеним текстом, сприймає не лише зміст, а й художні засоби, ритм і образність оригіналу. Саме тому перекладач має відтворити не тільки інформаційне наповнення, а й естетичну структуру тексту.

Адекватним вважається переклад, в якому повністю відтворюється змістове наповнення та формальні характеристики оригінального тексту. Це поняття охоплює передачу стилістичних, експресивних та емоційних відтінків оригінального тексту. Водночас формальна точність на рівні окремих слів або словосполучень не завжди є визначальною: переклад може бути адекватним

навіть тоді, коли перекладач навмисно відступає від буквальної передачі елементів тексту.

Більше того, у низці випадків саме такий підхід дозволяє точніше відтворити ідейно-художній задум автора. Високий ступінь адекватності досягається тоді, коли перекладач зберігає художню цілісність тексту, навіть якщо окремі його фрагменти мають бути переосмислені або адаптовані з урахуванням особливостей цільової мови та культури [5, с. 105].

Адекватний переклад – це відтворення цілісної єдності змісту й форми оригінального тексту засобами іншої мови з урахуванням як змістової, так і прагматичної еквівалентності. Такий переклад не допускає спотворення смислу, є точним та відповідає нормам мови перекладу як на лексико-граматичному, так і на стилістичному рівні.

Утім, досягнення адекватності значною мірою ускладнюється низкою факторів, зокрема структурними розбіжностями. Різниця у граматичних системах, наявність або відсутність певних мовних категорій, специфічна образність і стилістика оригіналу потребують від перекладача гнучкого підходу. У зв'язку з цим перекладач змушений застосовувати різноманітні трансформації: граматичні, лексичні, стилістичні, а іноді й змістові [1, с. 15].

Перекладацькі трансформації – це міжмовні перетворення, які здійснюються при переході від оригінального тексту до перекладного [12, с. 408].

У процесі художнього перекладу найбільш поширеними є лексичні перекладацькі трансформації. Під цим поняттям розуміють такі способи перекладу, за яких значення слова мови оригіналу передається не за допомогою прямого словникового відповідника, а шляхом добору контекстуально доцільного еквівалента в мові перекладу. Інакше кажучи, лексичні трансформації передбачають заміну певних лексичних одиниць або словосполучень, що дозволяє точніше відтворити смислове навантаження оригінального тексту з урахуванням мовних норм і стилістичних особливостей цільової мови [5, с. 111].

Застосування таких трансформацій є необхідним у тих випадках, коли безпосередні словникові відповідники не можуть бути використані в перекладі через семантичну або контекстуальну невідповідність [16, с. 301].

Серед основних видів лексичних трансформацій виділяють:

1. Конкретизація

Конкретизація є одним із поширених типів лексичних трансформацій, що активно застосовується у художньому перекладі з метою досягнення точності та смислової визначеності. Цей прийом полягає в заміні лексичної одиниці, яка має узагальнене або широке значення в мові оригіналу, на одиницю з конкретизованим змістом у мові перекладу. Як зазначає В. І. Карабан, конкретизація – це трансформація, у процесі якої одиниця з ширшою семантикою у вихідному тексті замінюється одиницею з вузькою семантикою в тексті перекладу [16, с. 300].

Застосування конкретизації є особливо доцільним у випадках, коли в оригіналі використовуються слова з надто широким або абстрактним значенням, які не несуть достатнього смислового навантаження без контекстуального уточнення. До таких одиниць належать, зокрема, англійські слова *thing, matter, piece, entity, claim, concern, weakness, fine*, а також дієслова загального значення на кшталт *to be, to go, to get, to come* тощо [16, с. 301]. Заміна таких лексем у перекладі конкретизованими відповідниками сприяє точнішому відтворенню змісту та збереженню комунікативної адекватності тексту.

2. Генералізація

У процесі перекладу лексичних одиниць перекладач може не лише звужувати, а й розширювати семантичне поле вихідного слова, підбираючи відповідники з більш загальним значенням. Така трансформація називається генералізацією і є семантично протилежною до конкретизації. Її суть полягає в тому, що лексема з вузьким, спеціалізованим значенням у мові оригіналу замінюється в перекладі на слово з ширшим, узагальненим змістом, що дозволяє зберегти змістову цілісність вислову у межах граматичних і стилістичних норм мови перекладу [16, с. 306].

3. Антонімічний переклад

Поняття антонімічного перекладу розглядається як різновид комплексної лексико-граматичної трансформації, яка передбачає заміну стверджувальної конструкції на заперечну або навпаки. При цьому у мові перекладу відбувається трансформація одного зі складників речення таким чином, щоб виразити протилежне значення порівняно з оригіналом, однак без зміни загального змісту висловлювання.

Проте термін антонімічний переклад, що трапляється у фаховій літературі, не є цілком точним. У процесі трансформації перекладені одиниці не замінюються повноцінними антонімами в мові перекладу, тобто змінюється передусім форма, а не зміст. Саме тому більш коректним є використання терміна «формальна негативація», який акцентує на зміні граматичної або морфологічної структури вислову, без втрати початкового значення [16, с. 291]

У межах цієї трансформації розрізняють три основні різновиди [16, с. 291]:

- негативація;

Заміна нейтрального слова чи словосполучення на вираз із запереченням з префіксом не- або словосполученням із часткою не, наприклад: *to continue* – не зупинятися, *small* – невеликий, *to ignore* – не помічати.

- позитивація;

Трансформація лексем із негативною формальною ознакою в стверджувальні відповідники, наприклад: *unabbreviated* – повний, *unabolished* – чинний, *unallowed* – заборонений.

- анулювання подвійного заперечення;

Анулювання взаємного заперечення двох негативних елементів, що утворюють позитивний зміст, наприклад: *not impossible* – можливий.

Застосування формальної негативації є важливим інструментом перекладача, який дозволяє адаптувати вислови відповідно до граматичних і стилістичних норм цільової мови, зберігаючи при цьому смислову цілісність оригіналу.

4. Калькування

Калькуванням зазвичай називають прийом перекладу нових слів або термінів, коли відповідником простого чи складного слова вихідної мови в цільовій мові вибирається, як правило, перший за порядком відповідник у словнику, наприклад: *movable table* – *рухомий стіл*, *self-cooling* – *самоохолодження*, *toxic shock syndrome* – *токсичний шоковий синдром*. Така трансформація може носити творчий характер, а може бути загальноновживаною.

5. Додавання

Лексична трансформація додавання полягає у введенні в переклад лексичних елементів, що відсутні в оригіналі, з метою правильної передачі змісту речення (оригіналу), що перекладається, та дотримання мовленнєвих і мовних норм, що існують у культурі мови перекладу [16, с. 308].

Коли йдеться про додавання слів як лексичну трансформацію, мають на увазі експліцитне вираження частини імпліцитного смислу оригіналу в тексті перекладу [16, с. 309]. Такий прийом дозволяє адаптувати переклад до очікувань цільової аудиторії, не порушуючи логіки чи стилістики тексту.

6. Вилучення

Лексична трансформація вилучення (опущення) передбачає усунення з перекладу тих елементів змісту, які дублюються в оригіналі або мають надмірний характер і є допустимими відповідно до норм мови джерела, однак у перекладі можуть порушити стилістичну або мовленнєву нормативність цільової мови.

Застосування цього прийому вважається обґрунтованим із точки зору адекватності перекладу, насамперед у випадках, коли йдеться про вилучення плеонастичних або тавтологічних елементів, які за нормами мови перекладу є частинами імпліцитного смислу тексту [16, с. 311].

7. Смисловий розвиток або модуляція

Смисловий розвиток є таким прийомом контекстуальної заміни, коли в перекладі використовується слово, значення якого є логічним розвитком значення слова, що перекладається. Іноді такі відмінності в перекладі від оригіналу необхідні для досягнення адекватності перекладу, оскільки в мовах

оригіналу та перекладу можуть діяти різні мовленнєві норми та існувати різні традиції мовлення.

Наведені лексичні трансформації не є механічною заміною слів, а, навпаки, вимагають від перекладача аналітичного мислення, а також глибокого розуміння тексту та його жанру. Вміле й обґрунтоване використання трансформацій забезпечує переклад, який не просто передає інформацію, а й зберігає атмосферу, художню виразність і емоційний вплив оригіналу, що є особливо важливим у жанрі *horror*.

Окрім лексичних, важливою складовою перекладу художнього тексту є також граматичні особливості, які часто становлять додаткову складність для перекладача. Серед граматичних явищ англійської мови існує низка таких, що не мають прямих структурних відповідників в українській мові, тобто є безеквівалентними з точки зору перекладу. До них належать артиклі, модальні дієслова, видо-часова система дієслів, неособові форми (інфінітив, герундій), пасивні конструкції, умовний спосіб, еліптичні структури, а також складні атрибутивні групи. Ці труднощі значною мірою зумовлені типологічними відмінностями між мовами: англійська мова, як аналітична, використовує структури й форми, які не мають прямих аналогів в українській мові, що належить до синтетичного типу [18, с. 57].

Зазначені відмінності у граматичному устрої англійської та української мов зумовлюють потребу у використанні граматичних або лексико-граматичних трансформацій, які дозволяють відтворити зміст оригіналу відповідно до норм цільової мови та забезпечити адекватність і стилістичну природність перекладу. Переклад художнього тексту, особливо у жанрі *horror*, часто передбачає необхідність перебудови речень, зміни порядку слів, заміни граматичних форм або структур, щоб зберегти ритм, експресивність та атмосферу напруги.

Граматична перекладацька трансформація – це зміна граматичних характеристик слова, словосполучення або речення у перекладі. Зазвичай виділяють такі основні типи граматичних трансформацій:

1. Членування висловлювань

Членування висловлювань може бути як внутрішнім, так і зовнішнім. При внутрішньому членуванні відбувається заміна простого речення складнопідрядним; при зовнішньому – одне висловлювання перетворюється на два або більше. Такий прийом зазвичай застосовується у випадках, коли англійське речення містить кілька смислових центрів, зокрема два суб'єкти дії – один явно виражений граматично через підмет у предикатному словосполученні, що складається з підмета та присудка; інший існує у завуальованій формі [20, с. 28].

2. Інтеграція

Протилежним до членування є прийом інтеграції, який полягає в об'єднанні кількох речень або висловлювань мови оригіналу в одне цілісне речення в мові перекладу. Така трансформація часто використовується для досягнення стилістичної цілісності та уникнення надмірної фрагментації вислову в перекладеному тексті [20, с. 30].

3. Перестановка

Перестановка як різновид перекладацької трансформації передбачає зміну порядку розташування мовних одиниць у тексті перекладу порівняно з їхнім розміщенням в оригіналі. Об'єктами такої трансформації можуть бути окремі слова, словосполучення, частини складного речення або навіть цілі речення в межах тексту. Перестановка застосовується тоді, коли дотримання прямого порядку елементів оригіналу суперечить граматичним або стилістичним нормам мови перекладу, або коли зміна розташування сприяє більш логічній структурі та кращому сприйняттю тексту цільовою аудиторією [16, с. 314].

4. Заміна

Заміна – це ще один тип перекладацької трансформації, за якого граматична одиниця мови оригіналу трансформується в граматичну одиницю мови перекладу з іншим граматичним значенням. Об'єктом такої заміни може бути будь-яка одиниця: від словоформи до цілого речення. Наприклад, іменник може бути переданий дієсловом, активна конструкція – пасивною, питальне речення – стверджувальним з інтонаційним відтінком тощо. Заміна дозволяє

зберегти змістову цілісність і функціональне навантаження вислову, навіть якщо його формальна структура змінюється відповідно до вимог цільової мови [20, с. 27].

Лексико-граматичні трансформації становлять невід’ємну складову перекладацького процесу, особливо у роботі з художніми текстами, де важливо не лише передати зміст, а й зберегти емоційне наповнення та особливості жанру. З огляду на це, застосування перекладацьких трансформацій у жанрі *horror* є ключовим чинником для створення адекватного й стилістично виправданого перекладу у межах жанру *horror*.

Оскільки жанр *horror* вирізняється особливою емоційною насиченістю, напругою та специфічними художніми засобами, передача його стилістичних особливостей в перекладі потребує не лише лінгвістичної, а й стилістичної адаптації. У цьому контексті важливу роль відіграють стилістичні трансформації – перекладацькі прийоми, що дозволяють видозмінювати стилістичні акценти оригінального тексту.

Зокрема, перекладач може як нейтралізувати конотативні відтінки, так і навпаки, підсилювати їхню експресивність, адаптуючи текст до стилістичних норм мови перекладу.

Згідно з дослідженнями Л. Науменко та А. Гордєєвої, стилістичні трансформації дозволяють перекладачеві органічно вписати художній текст у систему норм цільової мови, зберігаючи при цьому жанрову специфіку оригіналу. До стилістичних трансформацій автори відносять логізацію, експресивізацію, модернізацію та архаїзацію [20, с. 31].

Це особливо актуально у випадку текстів жанру *horror*, де стилістичні маркери часто виконують ключову функцію у створенні атмосфери страху, тривоги чи психологічного напруження.

Логізація передбачає заміну емоційно-експресивної або етнокультурно маркованої одиниці оригіналу стилістично нейтральним еквівалентом у мові перекладу. Така трансформація знижує або повністю нівелює естетичний вплив первинного вислову. Наприклад, *tomahawk* – *сокира*, *bucks* – *долари* [20, с. 32].

Експресивізація, навпаки, полягає у заміні нейтральної лексичної одиниці оригіналу стилістично забарвленим відповідником у перекладі, що посилює емоційно-експресивне навантаження тексту. Наприклад, *to do* – *чимчикувати*, *house* – *хата* [20, с. 33].

Модернізація – це стилістична заміна архаїчних чи історично застарілих елементів сучасними відповідниками, яка забезпечує легкість сприйняття тексту для сучасного читача: *tavern* – *пивниця* [20, с. 34].

Натомість архаїзація є протилежною до модернізації трансформацією, що полягає у навмисному використанні застарілих форм з метою збереження історичного колориту або посилення художнього ефекту: *good lady* – *пані-добродійка* [20, с. 35].

Серед інших найпоширеніших стилістичних трансформацій варто виокремити синонімічні заміни, описовий переклад, компенсацію, а також інші види заміन.

Синонімічні заміни – це прийом, який передбачає використання в перекладі не буквального відповідника, а близького за значенням слова чи виразу, який краще відповідає стилістичному контексту. Такий підхід дозволяє зберегти емоційно-стилістичну тональність оригіналу. Наприклад, англійське *smart* у контексті може перекладатися як *елегантний*, *дотепний*, *розумний*, залежно від інтенції автора. За спостереженнями В. Комісарова, синонімічна заміна часто є необхідною у випадках, коли прямий переклад виглядає штучно або надмірно кальковано.

Описовий переклад використовується у випадках, коли у мові перекладу відсутній прямий відповідник поняттю, вираженому в оригіналі. Тоді перекладач вдається до розширеного опису, який пояснює зміст лексичної одиниці. Описовий переклад є однією з форм трансформаційної адаптації, коли культурно марковані елементи пояснюються читачеві.

Компенсація полягає у збереженні втраченого стилістичного або семантичного ефекту не в тій самій частині тексту, а в іншому його фрагменті. Це може бути особливо важливо при передачі гри слів, алюзій, рими або

культурних реалій. Наприклад, якщо гру слів неможливо передати в одному реченні, перекладач може створити аналогічний стилістичний ефект пізніше.

До інших стилістичних трансформацій належать заміни граматичних структур, зміна порядку слів для посилення ритму чи емоційного акценту, трансформації культурно специфічних фразеологізмів або жаргону. Такі прийоми дають змогу адаптувати текст до норм мови перекладу без втрати художньої цінності.

Висновки до 1 розділу

1. Жанр *horror* є унікальним художнім явищем, розвиток якого охоплює понад два з половиною століття та відзначається послідовною зміною домінантних моделей репрезентації страху. Від готичного роману XVIII століття через біологічні, спіритичні, космічні й психологічні різновиди жаху XIX-XX століття до боді-горору та сучасних форм, література *horror* демонструє еволюцію художніх прийомів і тематичних акцентів, що зумовлена змінами культурних і наукових уявлень різних історичних періодів.

2. Диференціація піджанрів *horror* зумовлена різними джерелами страху та способами його художнього осмислення, що дає змогу виокремити надприродний і психологічний жах, а також такі суміжні різновиди, як *weird tale*, *contes cruels*, темне фентезі й науково-фантастичний горор. Такий поділ підтверджує міжжанрову взаємодію *horror* із суміжними літературними напрямками.

3. Розвиток жанру *horror* визначався внеском окремих авторів, чиї твори заклали й трансформували його ключові характеристики: Г. Волпол, один із перших, хто заклав основи жанру, започаткував готичну традицію своїм романом “The Castle of Otranto”, М. Шеллі у романі “Frankenstein; or, The Modern Prometheus” поєднала елементи жаху та наукової фантастики, Е. А. По ввів елементи психологічного аналізу, Б. Стокер закріпив образ вампіра романом “Dracula”, Г. Ф. Лавкрафт сформував концепцію космічного жаху, а С. Кінг

репрезентує сучасний етап розвитку жанру, поєднуючи надприродний і психологічний компоненти.

4. Жанрова специфіка *horror*, що ґрунтується на емоційній напрузі, атмосферності та стилістичній експресії, зумовлює особливі вимоги до художнього перекладу. Відтворення текстів жанру жахів потребує адекватної передачі не лише змісту, а й жанрового ефекту, що досягається шляхом використання лексико-граматичних та стилістичних трансформацій, спрямованих на збереження цілісності авторського задуму та емоційного впливу на реципієнта.

РОЗДІЛ 2

МОВНІ ОСОБЛИВОСТІ ЛІТЕРАТУРИ ЖАНРУ *HORROR*

Мова творів жанру *horror* характеризується високим ступенем експресивності, інтенсивним використанням емоційно забарвленої лексики, специфічною організацією синтаксису та розгалуженою системою стилістичних засобів. Її функція полягає не лише в передачі сюжетних подій, а й у формуванні стійкого емоційного ефекту страху, тривоги, відрази чи безпорадності у реципієнта. У цьому розділі розглядаються лексико-граматичні особливості *horror*-дискурсу та стилістичні прийоми, за допомогою яких формується його атмосфера.

Кожен письменник володіє індивідуальним арсеналом прийомів, які формують його унікальний стиль, що згодом дозволяє читачам розпізнавати автора за характерними рисами письма. З метою створення емоційної атмосфери в художньому творі автор використовує низку засобів, здатних викликати глибокі почуття у читача, налаштувати його на певний спосіб сприйняття та сформувати емоційну оцінку тексту. У творах жанру жахів спостерігається велика кількість мовних та стилістичних одиниць, які найчастіше виконують функцію створення містичного ефекту й візуалізації художніх образів [29, с. 117].

2.1. Художні прийоми створення атмосфери жаху

До основних складових якісного твору жанру жахів повинні входити наступні елементи [33]:

- «повільне горіння» (від англ. *slow burn*) – повільна ескалація напруги;

Оповідання, що використовують такі елементи, приділяють багато часу розкриттю персонажів, обстановки та передісторій. Ця детальна підготовча робота допомагає читачеві зануритися в глибину історії, посилюючи його емоційний зв'язок із долею персонажів. Це те невизначене відчуття тривоги,

наростаючого страху, яке поступово охоплює оповідь. Джерело жаху не завжди проявляється відкрито. Воно радше перебуває в тіні, тонко натякаючи на себе через атмосферні хитросплетіння, бентежні випадковості та психологічне погіршення персонажів.

- скримери (від англ. *screamer*) – різкі, шокуючі сцени, створені для того, щоб миттєво налякати читача;

Вони, зазвичай, віддзеркалюють раптову, непередбачувану загрозу та здатні викликати миттєвий сплеск адреналіну. Їх ефективність досягає максимуму, коли вони переривають моменти відносного спокою чи безпеки раптовим жахом.

- передчуття – це потужний літературний прийом, який використовують письменники, щоб натякнути або підказати читачу про те, що станеться далі в історії;

У жанрі *горор* передчуття є особливо важливим елементом, оскільки він може створити напругу, посилити очікування і викликати у читачів почуття тривоги. Використовуючи ці елементи на початку сюжету, письменники можуть створити тривале відчуття очікування, яке допоможе читачеві залишатися зануреним у сюжет і завжди насторожено чекати на те, що станеться далі.

- сила невідомого;

Людська уява – це величезна сила, здатна створювати страшні образи. Багато авторів жанру жахів користуються цим прийомом, розуміючи, що те, що створює уява, часто може бути набагато жакливішим за чітко описані ними події. Тіні в кутках, скрип підлоги в порожньому будинку або шурхіт за зачиненими дверима по-справжньому тривожать нас.

- дезорієнтація – це прийом, за допомогою якого автор навмисно спрямовує читача в одному напрямку, щоб згодом несподівано змінити хід подій;

Жанр жахів значною мірою базується на ефекті неочікуваності. Саме момент усвідомлення того, що попередні припущення були хибними, підсилює емоційне враження та створює справжнє відчуття жаху. Дезорієнтація відіграє

ключову роль у досягненні цього ефекту: читача свідомо вводять в оману, а потім різко змінюють напрямок розповіді, що посилює шок і робить наратив більш динамічним та незабутнім.

- динаміка між персонажами;

В оповіданнях жахів взаємодія між персонажами може посилити напругу та занурення в історію так само, як і зовнішні загрози, з якими вони стикаються. Персонажі, пов'язані дружбою чи коханням, можуть посилити емоційний вплив на читача, зображуючи кожен небезпеку, з якою вони стикаються, ще більш жахливою. Думка про те, що йдеться про виживання не однієї особи, а про виживання пари, додає додаткової напруженості.

- метонімічне вираження темряви й страху;

У готичних романах часто спостерігається заміна одного поняття іншим. Наприклад, природне явище (таке як дощ) використовується для символічного позначення емоційного стану (наприклад, смутку чи тривоги).

Ще одним художнім прийомом, що використовується у творах жанру *горор*, є відкрита кінцівка. Вона не лише стимулює уяву читача, залишаючи долю героя невідомою, а й виступає одним із ключових чинників створення відчуття страху через зіткнення з невідомим. За Стівеном Кінгом, жах це «оціпеніння після побаченого» [6, с. 86].

Ненадійний наратор – це ще один літературний прийом, здатний заплутати читача та підсилити відчуття тривоги та невизначеності. Як зазначає Е. Е. Івашкевич у своєму дослідженні, використання ефекту «ненадійного оповідача» додає додатковий рівень напруги. Коли герой може бути психічно нестабільним або мати спотворене сприйняття реальності, читач починає сумніватися в об'єктивності поданої інформації [14, с. 167].

Вперше термін «ненадійний наратор» вживається у праці В. Бута. Наратор є надійним, коли говорить або чинить згідно з нормами твору (тобто нормами, передбаченими автором), і ненадійним, коли він цього не робить [30, с. 158].

Дж. Фелан виділяє шість типів ненадійного наратора, які поділяються на дві категорії [45, с. 100]:

1. наратор подає невірну інформацію: а) той/та, хто невірнo повідомляє, б) невірнo інтерпретує або невірнo розуміє, в) дає невірну оцінку або не звертає уваги на певні факти;

2. наратор подає інформацію не у повному обсязі: а) той/та, хто повідомляє не всю інформацію, б) інтерпретує лише частину інформації або звертає увагу лише на частину інформації, в) недооцінює або не звертає належної уваги на певні факти.

Одним із найяскравіших прикладів використання ненадійного наратора як засобу створення атмосфери тривоги й напруги є оповідання Едгара Аллана По “The Tell-Tale Heart”. За класифікацією Я. Яке, наратор цього твору є гомодієгетичним (учасником подій) і зумовлюючим (таким, що сам творить свою історію), що особливо підсилює ефект ненадійності [38, с. 16].

У жанрі *horror* ненадійний наратор є особливо ефективним засобом створення атмосфери страху. Через суперечності у викладі, приховування фактів або зміну перспективи автор викликає у читача відчуття розгубленості й недовіри, що лише підсилює емоційний вплив і занурення в атмосферу невідомого.

З огляду на вищевикладене, можна стверджувати, що якісний твір у жанрі жахів базується на комплексному поєднанні низки художніх прийомів, спрямованих на створення психологічного напруження та емоційного залучення читача. Усі наведені прийоми сприяють глибшому зануренню в сюжет і посиленню відчуття жаху, роблячи твір не лише страшним, а й художньо виразним.

2.2. Лексичні засоби експресивності в творах літератури жахів

Жанр *horror* у літературі вирізняється специфічною мовною організацією, що має на меті не лише передати наратив, а й викликати у читача глибокі емоційні переживання – передусім страх, тривогу, огиду, відчай. Формування таких емоцій досягається, зокрема, через цілеспрямоване використання певних

лексико-граматичних засобів, які становлять основу мовного наповнення *horror*-дискурсу.

Лексичні засоби виразності мовлення сприяють підсиленню експресивного забарвлення висловлювань. «Експресивність – це властивість мовної одиниці підсилювати логічний та емоційний зміст висловленого, виступаючи засобом інтенсифікації виразності» [23, с. 170].

Згідно з цим визначенням, до лексичних засобів вираження страху належать тропи, стилістичні елементи лексики, а також слова, що передають емоційний контекст страху. У літературі жахів вони слугують засобом створення сюжетної напруги, відображення внутрішнього стану персонажів у критичні моменти, а також деталізації зовнішності героїв і часово-просторових характеристик подій [10, с. 88].

Отже, одним із найважливіших засобів, що сприяють зануренню читача в моторошний світ, є використання слів із негативною конотацією. Темрява, кров, тіні, смерть – ці лексеми викликають підсвідомі асоціації з небезпекою та загрозою, що є типовими для літератури жахів. Крім того, застосування емоційно насиченої лексики, такої як жах, відчай, паніка, мука, сприяє більш глибокому відчуттю страху та співпереживанню героям [13, с. 51].

Як зазначає А. Раті, жанротвірна лексика художньої літератури жахів формується в межах асоціативно-семантичного поля *horror*, яке слугує основою емоційно-сміслової домінанти. До цього семантичного поля належить:

1) жанротвірна лексика, об'єднана в три концептуальні групи: *СМЕРТЬ*, *ЖАХ*, *ОГИДА*. Кожна концептуальна група реалізується в межах певних когнітем: *СМЕРТЬ* (тварини, що пророчать смерть; мертве тіло); *ЖАХ* (захоронення, фізична слабкість); *ОГИДА* (скалічене й понівечене людське тіло та його органи, кров).

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

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

4) емотивне поле жанру, що витворюється такими ознаками: *позначення негативних емоцій (пряма номінація), з-поміж яких переважають агонія, лють, злість, ненависть; контекстуальний опис негативних емоцій; представлення емоцій крізь призму фізіологічних процесів з домінантними соматизмами серце, кров [21, с. 23].*

2.2.1. Емоційна і емотивна лексика жанру *horror*. Останніми роками питання емоцій набуло широкого обговорення в літературознавстві, культурології та теорії мистецтва. У контексті все більш різнопланових і комплексних досліджень у галузях нейро- та когнітивних наук, психології, біології, лінгвістики та філософії, літературна критика дедалі активніше звертається до проблематики, яка завжди була невіддільною складовою художньої літератури – до емоцій та почуттів. На текстовому рівні дії літературних персонажів упродовж століть зумовлювались саме емоційними станами – провиною, ненавистю, коханням, ревностями чи страхом [40, с. 17].

Важливо зазначити, що емоції та почуття ніколи не є ізольованими явищами, а виступають багаторівневими й складно пов'язаними між собою комплексами. Відтак у загальному визначенні емоції завжди пов'язані як із пізнанням, так і з практичними діями та умовами реального життя. Вони мають як концептуальну та абстрактну основу, так і безпосередній вплив на поведінку. Крім того, цілком обґрунтованим є припущення, що емоції, відображені у художньому тексті, мають потужний потенціал впливу на емоційну реакцію читача. Емоції тісно пов'язані з психофізіологічними станами – знанням, оцінкою ситуацій, судженням та з практичною діяльністю в межах повсякденного досвіду. У контексті літературного дискурсу йдеться про естетично осмислені вербалізації моделей та парадигм емоційності. За допомогою художніх текстів відкривається можливість обговорення таких

аспектів, як тригер емоції, її переживання, опис, осмислення, регулювання тощо [40, с. 18].

Особливу увагу заслуговує емоція жаху, яка є ключовою для літератури жанру *horror*. Тексти цього напрямку не лише зображають страх як наративну домінанту, а й створюють умови для його глибокого переживання читачем. Емоція жаху активується через специфічні мовні засоби, образність, психологізм і атмосферу, формуючи складний емоційно-семантичний простір, у якому читач стає не просто спостерігачем, а безпосереднім учасником подій. Саме тому *horror*-література – це не лише опис страху, а і його переживання, інтерпретація та осмислення як феномена людського досвіду [24, с.76].

З цього випливає, що у жанрі *horror* емоційна лексика відіграє ключову роль у формуванні атмосфери страху та напруги. Вона слугує не лише засобом передачі емоційних станів персонажів, але й інструментом впливу на читача, занурюючи його в світ тривоги та невизначеності. Емоційна лексика в *horror*-дискурсі включає слова та вирази, що викликають сильні емоційні реакції, такі як страх, жах, тривога, відраза.

Емоційна лексика виражає почуття і настрої людини і за значенням поділяється на лексику, яка називає почуття і виражає відношення до явищ дійсності. Відповідно, емоційна лексика поділяється на декілька прошарків:

- 1) слова, що виражають почуття, які переживає сам мовець чи інша особа;
- 2) слова-оцінки, що кваліфікують річ, предмет, явище або з позитивного, або з негативного боку всім своїм складом, лексично;
- 3) слова, у яких емоційне відношення до називаного виражається не лексично, а граматично, тобто особливими суфіксами і префіксами;
- 4) лайливі та вульгарні слова, тобто емоційність слова розуміють як його стилістичні характеристики [22, с. 174].

Щоб розмежувати поняття оцінки та емоції, доцільно звернутися до питання лексичного значення слова як складного, багатокomпонентного явища, що формується в результаті узагальненого відображення об'єктивної дійсності у свідомості людини. У структурі лексичного значення денотативний компонент

відповідає за поняттєвий зміст слова, тоді як конотативні елементи охоплюють неконцептуальні складові, серед яких вирізняються як оцінні, так і емоційні аспекти. Оцінна складова слова пов'язана з раціональним осмисленням і оцінюванням об'єктів чи явищ, у той час як емоційна частина значення відображає сферу чуттєво-афективного сприйняття [22, с. 175].

Водночас емотивну лексику розуміють не стільки як окремий прошарок, наприклад, як емоційну лексику, скільки як кодифіковану семантичну властивість слова виражати семантику емоцій. Емотивна лексика має риси емоційного як факту психіки та лінгвістичного як матеріалізації останнього. Від психічного явища – емоцій – вона запозичила чуттєвість людини до емоційних ситуацій, її емоційні реакції на них, яким притаманне власне забарвлення, та оцінку зазначених вище ситуацій. Матеріальне співвідноситься із системою мовних засобів, які вживають для позначення або кодифікування психічного та прагматичного комунікативного акту. Отже, емотивна лексика поєднує досить великий корпус слів, які співвідносяться і з логічним, і чуттєвим пізнанням та освоєнням навколишнього світу, яке опосередковує світ внутрішній, психічний, емоційний, ментальний та вольовий [22, с. 175].

2.2.2. Лексична репрезентація емоційного стану персонажів в творах жанру *horror*. Емоційні стани у текстовій площині репрезентують за допомогою непрямих (тих, що описують внутрішнє емоційне переживання – емотиви) та прямих (тих, що позначають конкретну емоцію – експресиви) номінацій [7, с. 59].

Репрезентація емоційного стану персонажів в творах Е. А. По

Едгар Аллан По першим в американській літературі досягнув психологічну основу пристрасі читача до жаху. Письменник зрозумів, що функція художньої літератури полягає в інтерпретуванні почуттів автора незалежно від того, що показується в самому творі: добро чи зло, та які емоції вони викликають у читача. Е.А. По вивчав людську психологію та роботу людського розуму, його цікавило пізнання джерел людського жаху. У своїх творах, наприклад, у “*Ligeia*”, “*The Fall*

of the House of Usher” та інших, він відтворив те, що критики пізніше назвали «примарним жахом». Оскільки автор спробував заглибитися в природу людської психіки, він поєднав химерні деталі разом зі власними ілюзіями, які породили жахливе у його оповіданнях та новелах [6, с. 85].

Читаючи, як протагоніста творів Едгара Аллана По охоплюють певні емоції в межах жахливої художньої реальності, читач також емоційно залучається. Уже сама назва оповідання – *The Fall of the House of Usher* (*Падіння дому Ашерів*) – є показовою: ключове слово *fall* (*падіння*) задає тон і формує горизонт очікувань, спрямовуючи емоційну реакцію реципієнта. У літературному тексті будь-який описаний об’єкт чи явище часто виконує функцію емоційного тригера. У подібних історіях, зокрема у творах По, значну емоційну роль відіграє, наприклад, погода: вона розглядається як частина цілісної художньої реальності та чинник створення афективної атмосфери [42, с. 253].

На іншому рівні дослідження можна звернутися до дискурсів емоцій, а також понять і метафор, пов’язаних із емоційною сферою, які з’являються в літературному творі. Літературні твори містять оціночні судження та «інформацію», пов’язану з емоціями, а також використовують порівняння, метафори та інші тропи. Усе це служить не лише для того, щоб надати читачеві інтелектуальну поживу або інформацію про внутрішній світ вигаданих персонажів, але й для формування афективного ландшафту тексту [42, с. 254].

Крім того, аудиторія у різний спосіб вводиться в певні емоційні стани за допомогою лексичних одиниць, мовних реєстрів та інших засобів. Сам факт уживання або, навпаки, уникнення емоційної лексики створює різні емоційні реакції. Якщо розглядати новелу По з позиції вищезазначених категорій, стає очевидним, що вона від початку до кінця пронизана емоційною експресією, як у змалюванні персонажів і предметів, так і в самій структурі оповіді. Будинок у творі персоніфікується, в сюжеті відбуваються шокуючі події, з’являються коментарі та інтертекстуальні посилання, що підсилюють домінуючу емоцію, яку переживає наратор [42, с. 254].

Оповідач у своїй наративній функції виступає своєрідним посередником між читачем і художнім світом, адже саме через його сприйняття читач знайомиться з мотивами, які викликають страх чи тривожність. Таким чином, емоційна реакція реципієнта є відлунням емоційних переживань наратора-протагоніста. Цей прийом є ключовою наративною стратегією не лише в горорі, а й у багатьох інших жанрах, де перед читачем відкривається незнайомий світ очима головного героя, що також не знає цього місця. У новелі По ця стратегія цілком спрямована на емоційне занурення читача. Уже перші речення твору передають сильне пригнічення, адже його викликають опис дороги оповідача та погодні умови:

During the whole of a dull, dark, and soundless day in the autumn of the year, when the clouds hung oppressively low in the heavens, I had been passing alone, on horseback, through a singularly dreary tract of country; and at length found myself, as the shades of the evening drew on, within view of the melancholy House of Usher.

/E.A. Poe, "The Fall of the House of Usher", p. 3/

У цьому реченні По навмисно використовує велику кількість лексичних одиниць з негативним емоційним забарвленням: *dull, dark, soundless, oppressively, dreary, melancholy*. Ці лексичні одиниці несуть чітке негативне емоційне забарвлення та формують синестезійне сприйняття і занурюють читача в атмосферу ізоляції та тривоги.

Едгар Аллан По також використовує алітерацію: *dull, dark, and soundless day* для створення емоційного впливу, підсилення звучності тексту і створення художнього образу.

З погляду психології, вже саме вживання лексем із емоційним навантаженням здатне викликати фізіологічну реакцію та впливати на психоемоційний стан людини, яка їх чує або читає. Ще сильніший ефект справляє ціла система похмурих лексем, що не лише вербально позначає настрій, а й активізує уяву читача, занурюючи його в атмосферу пригнічення, зокрема через змалювання непривітної погоди [42, с. 255].

Таким чином, використання емоційно забарвленої лексики у поєднанні з граматичними засобами дозволяє По досягти ефекту максимального впливу на читача. Атмосфера, змальована в цьому реченні, не лише передає внутрішній стан оповідача, а й функціонує як пролог до всього подальшого наративу, у якому зовнішній пейзаж і внутрішня психологічна реальність постають як взаємопов'язані складові одного цілого.

Для жанру *гору* характерно те, що емоція жаху як основний жанротвірний чинник виявляється через портретні описи та дії антагоністів, емоційні стани протагоністів, а також опис середовища, в якому відбувається дія. Елементи жаху передаються за допомогою описів зовнішності персонажів і використовують лексику, що безпосередньо позначає страх. До таких мовних засобів належать лексема *horror*, її синоніми та похідні, зокрема: *dreadful*, *terrible*, *terrific*, *horrible*, *horrific*, *fearful*, *frightful* та інші [8, с. 26].

There was an iciness, a sinking, a sickening of the heart – an unredeemed dreariness of thought which no goading of the imagination could torture into aught of the sublime. What was it – I paused to think – what was it that so unnerved me in the contemplation of the House of Usher? It was a mystery all insoluble... I looked upon the scene before me – upon the mere house, and the simple landscape features of the domain – upon the bleak walls – upon the vacant eye-like windows – upon a few rank sedges – and upon a few white trunks of decayed trees – with an utter depression of soul...

/E.A. Poe, “The Fall of the House of Usher”, p. 3/

У цьому фрагменті можна простежити, що емоція жаху реалізується через опис емоційного стану оповідача: *sickening of the heart* та *utter depression of soul*.

Також елементи жаху передаються за допомогою опису середовища, в якому знаходиться головний герой: *bleak walls*, *vacant eye-like windows*, *rank sedges*, *white trunks of decayed trees*, такі словосполучення створюють атмосферу тривоги й моторошності.

Середовище, в якому відбувається дія, відіграє важливу роль у художньому творі, оскільки воно допомагає створити особливу атмосферу, яка «налаштовує»

читача на подальший розвиток подій і стимулює уяву. Зазвичай локації поділяють на два основні типи [6, с. 86]:

1. «відкритий» простір – це місця на кшталт пустирів, звалищ, старих парків, цвинтарів, покинутих міст чи небезпечних районів. У такому типі локацій герої мають свободу пересування.

2. «закритий» простір – це локації, які певним чином обмежують дії героїв, ув'язнюючи їх у замкнутому просторі, що нерідко є джерелом їхнього страху. До таких локацій належать старі замки (часто у готичному стилі), підвали, покинуті будинки, психіатричні лікарні, церкви.

Репрезентація емоційного стану персонажів в творах С. Кінга

У романі Стівена Кінга “Pet Sematary” емоційний стан персонажа передано через пряму номінацію емоції страху. У сцені, де Луїс Крід стикається з надприродними подіями, автор використовує лексему *terror* для позначення конкретної емоції:

He was filled with a sudden, unreasoning terror, as if he had been caught in a nightmare from which he could not wake.

/S. King “Pet Sematary”, p. 66/

У цьому фрагменті слово *terror* виступає експресивом, що прямо називає емоцію жаху, яку відчуває герой. Використання прикметників *sudden* та *unreasoning* підсилює інтенсивність емоції, підкреслюючи її несподіваність та ірраціональність. Таким чином, Кінг ефективно застосовує пряму номінацію для передачі емоційного стану персонажа, занурюючи читача в атмосферу страху та напруги.

Емотиви жаху зазвичай передаються за допомогою непрямих номінацій у тих випадках, коли в тексті відсутня лексика, що прямо називає відповідні емоції. У таких ситуаціях про відчуття страху свідчать описи фізичного або психологічного стану персонажів, які дають читачеві змогу інтерпретувати їхні емоційні переживання [7, с. 60].

Прикладом слугує уривок з роману Стівена Кінга “The Dead Zone”. Емоційний стан персонажа передано через непрямі номінації емотивів, що дозволяє читачеві відчувати страх і тривогу героя без прямого називання емоцій.

У сцені, де Джонні жартома лякає Сару, використано такі лексеми:

...the face appeared before her, floating in the darkness, a horrible face out of a nightmare. It glowed a spectral, rotting green. One eye was wide open, seeming to stare at her in wounded fear. The other was squeezed shut in a sinister leer.

/S. King “The Dead Zone”, p. 21/

У цьому фрагменті емотив жаху виражено через опис зовнішнього вигляду маски: *spectral, rotting green, wide open, wounded fear, sinister leer*.

Таким чином, Кінг майстерно використовує як емотиви, так і експресиви для передачі емоційного стану персонажів, занурюючи читача в атмосферу жаху та напруги.

Отже, якщо розглядати використання експресивної та емотивної лексики у *horror*-дискурсі, то можна зробити висновок, що така лексика виступає не лише засобом передачі внутрішніх станів персонажів, а і є потужним інструментом впливу на читача. Завдяки своїй здатності відображати як раціонально-оцінні, так і чуттєво-афективні компоненти значення, така лексика активно формує психологічний ландшафт твору, загострюючи емоційне сприйняття зображуваного. Емотивно забарвлені одиниці мови передають переживання жаху, тривоги, безпорадності чи відрази, сприяючи глибокому зануренню в атмосферу тексту. Саме це забезпечує ефект емоційного резонансу, коли читач не лише інтерпретує страх, описаний у творі, але й переживає його на особистісному рівні. Таким чином, емоційна та емотивна лексика є ключовими чинниками впливу на мову текстів жанру горор, впливаючи на внутрішній емоційний стан реципієнта й посилюючи ефект страху як домінантної емоції.

Репрезентація емоційного стану персонажів в творах Г.Ф. Лавкрафта

У літературі жанру жахів твори Говарда Лавкрафта посідають особливе місце завдяки своїй унікальній атмосфері космічного страху, екзистенційного жаху та незбагненого невідомого. Саме тому аналіз лексичних особливостей

його творчості, зокрема у оповіданні “Polaris”, є надзвичайно важливим для розуміння механізмів впливу жаху на читача. Лавкрафт не лише створює світ, сповнений загрози й містики, а й майстерно керує мовними засобами для формування емоційного напруження.

Розглянувши лексичні засоби у “Polaris”, можна виокремити кілька важливих спостережень [35, р. 102]:

1) емоційно забарвлена лексика у горорі тісно пов’язана з концептуальними схемами, такими як «світло» та «темрява». Ці концепти виконують не лише описову функцію, але й символізують пізнання, надію або, навпаки, невідомість і страх. Такі словосполучення, як *insane watching eye* чи *uncanny light*, сприяють формуванню атмосфери тривоги, викликаючи асоціації з безумством або небезпекою, що наближається.

2) лексичні поля, пов’язані з надприродним і відчаєм, використовуються для вираження глибинного внутрішнього стану персонажів. Через слова на кшталт *betrayal* передається не лише сюжетна подія, а й емоційна «катастрофа», що підкреслює емоційний злам як наративний інструмент у жахах. Це показує, як мова у творі слугує інструментом не просто опису особистісних та екзистенційних криз, а й створення емоційної напруги.

3) аналіз тексту також демонструє глибоку полярність, яка втілюється через антонімічні пари: добро – зло, сон – кошмар, розум – тіло. Персонаж перебуває між протилежними станами – від блаженства у сновидіннях до страху пробудження. Така дихотомія формує психологічний контраст, що підсилює відчуття тривожності та підкреслює такі протилежні емоційні стани, як-от страх – безпека, характерні для літератури жахів.

Тому важливо зазначити, що автори літератури жанру жахів приділяють увагу численним нюансам складних емоцій персонажів, які опиняються в конфліктних ситуаціях, що сприяє емоційній залученості читача, роблячи переживання героїв близькими йому та зрозумілими. Особливий акцент робиться на емоційному спектрі персонажа, що дозволяє створити ілюзію «живого» образу. Загалом репрезентація емоційних станів у текстовій структурі

здійснюється як за допомогою прямих номінацій (які безпосередньо називають певну емоцію), так і непрямих (які описують внутрішній емоційний досвід персонажа) [47, с. 52].

Таким чином, емоційна лексика відіграє ключову роль у забезпеченні ефективного впливу жанру жахів на аудиторію. Завдяки використанню мовних засобів, насичених лексемами, що пробуджують відчуття страху, дискурс жахів звертається до глибинних аспектів людського досвіду – зокрема переживань тривоги, невідомості й екзистенційного жаху.

2.3. Стилiстичнi особливостi жанру *horror*

Жанр *horror* привертає увагу читачів завдяки здатності викликати сильні емоційні переживання – страх, тривогу, відчуття небезпеки та дискомфорту. Вирішальну роль у створенні відповідної атмосфери відіграють саме стилістичні особливості, які забезпечують емоційний вплив, занурюючи читача у світ надприродного та жахливого.

Серед лексичних засобів прийнято розрізняти дві основні групи: лексичні засоби стилістики та лексичні засоби виразності мовлення. До ключових засобів виразності мовлення належать тропи, зокрема епітет, метафора, метонімія, перифраз, евфемізм, порівняння, гіпербола, а також риторичні фігури – антитеза, паралелізм, оксюморон. Тропи становлять мовні конструкції, у яких слово чи словосполучення вживаються в переносному значенні з метою досягнення естетичного ефекту та підвищення експресивності висловлення. Вони активно функціонують у художньому стилі, публіцистиці, а також в ораторському мовленні [9, с. 313].

Поєднання мовних, лексико-семантичних і композиційних засобів надає тексту динаміки, виразності та психологічної глибини. Таким чином, стилістичні елементи стають важливими маркерами жанру *horror*, формуючи його неповторний емоційний вплив на реципієнта.

Л. Барановська і С. Албота виділяють ключові стилістичні засоби, які є характерними для літератури жанру *horror*. У творах жанру жахів епітети

використовуються для емоційного урізноманітнення оповіді та точного передання атмосфери напруги й страху. Емоційне значення епітета може характеризувати предметно-логічний зміст або функціонувати як самостійне значення у слові [29, с. 116].

Зокрема, епітети використовуються для детального опису персонажів, їхнього внутрішнього стану та зовнішнього вигляду, що підсилює відчуття страху та тривоги [2, с. 49].

Традиція жанру жахів, суттєво розвинена Едгаром Алланом По, довела сучасні горор-твори до завершеного, досконалого виду. Майстерно зображаючи та вербалізуючи емоції жаху і страху, По створив зразкові приклади використання стилістичних засобів і виражальних прийомів: фразеологізмів, ідіом, метафор, епітетів, порівнянь, вигуків та лексичних одиниць, що виражають жах. Його оповідання насичені переживаннями страху, що охоплюють персонажів і передаються читачеві. Використання стилістичних засобів і експресивної лексики для опису страху спрямоване на відтворення почуттів огиди, жаху й тривоги, які переживають як головні герої, так і вбивці чи жертви.

During the whole of a dull, dark, and soundless day in the autumn of the year, when the clouds hung oppressively low in the heavens, I had been passing alone, on horseback, through a singularly dreary tract of country; and at length found myself, as the shades of the evening drew on, within view of the melancholy House of Usher.

/E.A. Poe, "The Fall of the House of Usher", p. 3/

Епітети в цьому прикладі позначають як фізичні характеристики довкілля, так і опосередковано-внутрішній стан оповідача. Ці лексеми є маркерами жанру горор, оскільки впливають на афективну рецепцію тексту, викликаючи у читача відчуття тривоги, загрози та певної ізоляції. Прислівник *oppressively* вказує на гнітючу атмосферу, яка, згідно з логікою тексту, виявляється не лише зовнішньою, а й психологічною. Крім того, прислівник *singularly* акцентує увагу на винятковості, химерності місцевості, підкреслюючи її відстороненість від реальності [42, с. 255].

3. Антонян досліджує лінгвостилістичні засоби, які Едгар Аллан По використовував для створення атмосфери жаху у своїх оповіданнях. Авторка аналізує, як різноманітні стилістичні прийоми сприяють формуванню емоційного впливу на читача та виділяє основні з них [28]:

- повтори (*It grew louder – louder – louder!*);
- ідіоми (*An icy chill ran through my frame; a sense of insufferable anxiety oppressed me; a consuming curiosity pervaded my soul; and sinking back upon the chair, I remained for some time breathless and motionless, with my eyes riveted upon her person*);
- епітети (*excited imagination, glassy stare, uncertain twilight*);
- вигуки (*no, no!*);
- окличні речення (*Almighty God! They heard! Terror!*);
- експресивні прикметники (*lifeless, excessively white, pupilless*);
- метафори (*Why then, as I perused them, did the hairs of my head erect themselves on end, and the blood of my body became concealed within my veins?*);
- лексичні одиниці, що виражають жах (*intolerable horror, superstitious terror, creeping shudder*);
- риторичні запитання (*An hour thus elapsed when (could it be possible?) I was a second time aware of some vague sound issuing from the region of the bed; What was there about them to confound me in this manner?*);
- повторювані риторичні запитання (*Can I – shall I describe my sensations? – must I say that I felt all the horrors of the damned?*).

Дослідниця наголошує на тому, що у художній літературі, а особливо в творах жанру горор, емоційна експресія – зокрема страх і жах – проявляється на всіх мовних рівнях: фонологічному, морфологічному, лексичному, синтаксичному, а також на рівні використання образних засобів, що є найбільш ефективним. Саме останній рівень забезпечує емоційно насичене мовлення

завдяки стилістичним фігурам та експресивним засобам, що сприяє більш яскравому й переконливому передаванню атмосфери страху [28, с. 90].

У творах Стівена Кінга епітети відіграють ключову роль у створенні атмосфери страху, огиди та тривоги. Вони не лише деталізують описувані об'єкти чи явища, а й викликають у читача сильні емоційні реакції. У романі “The Shining” Кінг використовує низку епітетів для посилення відчуття напруги та динаміки:

He fled the heavy, crashing, echoing sounds through twisting, mazelike corridors.
/S. King, “The Shining”, p. 98/

У наведеному прикладі епітети *heavy*, *crashing*, *echoing*, *twisting* та *mazelike* відіграють ключову роль у побудові напруженої та гнітючої атмосфери. Вони не просто доповнюють опис, а формують сенсорну палітру сцени, активізуючи слухові та зорові уявлення читача. Завдяки цьому автор досягає ефекту занурення: епітети передають не лише характеристику середовища, а й внутрішній стан персонажа – його паніку та дезорієнтацію.

Градація дозволяє посилити або, навпаки, знизити образність висловлювання, що сприяє створенню певного настрою та підсилює загальний емоційний ефект тексту [29, с. 116].

В оповіданні “The Tell-Tale Heart” Е.А. По демонструє свою майстерність у передачі градації:

Meantime the hellish tattoo of the heart increased. It grew quicker and quicker, and louder and louder every instant. The old man's terror must have been extreme! It grew louder, I say, louder every moment!

/E.A. Poe, “The Tell-Tale Heart”, p. 6/

Автор повторює конструкції, які посилюють емоційну інтенсивність, викликаючи у читача почуття паніки та нав'язливого страху, що відображає внутрішній стан героя.

Метонімія є ще одним із характерних стилістичних засобів, що активно використовується в межах жанру горор. Це троп, значення якого переноситься

на найменування іншого предмета на основі реального, логічного або асоціативного зв'язку між ними.

Прикладом може слугувати метонімічна конструкція *The House of Usher* з оповідання “The Fall of the House of Usher” Едгара Аллана По:

Варто зазначити, що у тексті це словосполучення означає водночас і фізичну будівлю, і родину, що її населяє. Така двозначність цілковито вписується у поетику жаху, оскільки дозволяє ототожнити фізичний простір із родиною. Розпад будинку стає метонімією розпаду роду, а руйнування будівлі паралельно символізує деградацію і загибель душевного та морального стану персонажів.

Так само у творах жанру *horror* часто можна побачити персоніфікацію. Персоніфікацію можна розуміти як стилістичний прийом, який полягає в наділенні неживих предметів, абстрактних понять або природних явищ людськими властивостями, діями чи здатністю відчувати. У художньому тексті вона виконує важливу естетичну та емоційну функцію: оживляє середовище, робить атмосферу більш динамічною, створює психологічний ефект присутності або загрози [29, с. 117].

У наведеному фрагменті з роману Стівена Кінга “The Shining” автор майстерно вдається до персоніфікації, наділяючи готель ознаками живої істоти:

The Overlook Hotel seemed to stare with blank eyes.

/S. King, “The Shining”, p. 47/

Готель зображено як живу істоту, здатну бачити, або принаймні спостерігати. Фраза *seemed to stare* надає будівлі антропоморфних рис, а вираз *blank eyes* посилює відчуття механічного, позбавленого емоцій спостереження.

Метафора є одним із поширених і водночас потужних стилістичних засобів, активно використовуваних у жанрі *horror* для посилення образності та створення зловісної атмосфери. «Метафора – мовне і мисленнєве явище, що полягає в перенесенні властивостей одного предмета (явища, дії) та його мовного знака на інший предмет (явище, дію) за принципом аналогії або контрасту» [19]. Наприклад, у своєму романі “The Girl Who Loved Tom Gordon” Стівен Кінг пише:

The world had teeth and it could bite you with them anytime it wanted.

/S. King, "The Girl Who Loved Tom Gordon", p. 1/

У цьому реченні світ постає як жива істота з зубами, здатна несподівано завдати болю. Ця метафора ефективно передає відчуття загрози, що є характерним для жанру жахів. Вона підкреслює, що небезпека може бути прихованою в буденності, що посилює атмосферу тривоги та напруги.

2.4. Граматичні засоби експресивності в творах літератури жахів

У жанрі горор граматичні засоби відіграють не менш важливу роль, ніж лексичні чи стилістичні. Саме завдяки граматичним конструкціям автори створюють атмосферу напруги, підсилюють емоційний ефект і керують ритмом оповіді. Використання інверсій, пасивних конструкцій та коротких речень дозволяє не лише структурувати текст, а й посилювати відчуття тривоги, страху та невизначеності. Нижче розглянемо найхарактерніші граматичні особливості, притаманні художнім текстам жанру жахів.

Часто у творах жанру жахів можна простежити використання еліптичних та емфатичних конструкцій. Еліптичні конструкції за А.Я. Коваленко – це структурно неповні підрядні речення, проте семантично повні та логічно завершені. Такі види підрядних речень, як правило, складаються із сполучника і прикметника або іменника (з прийменником або без прийменника).

Еліптичні конструкції не лише надають відтінку розмовності та емоційності висловлюванню, але й стимулюють інтерпретаційні та когнітивні процеси сприйняття. У контексті структурно-семантичної незавершеності еліпсис виступає як явище неповноти: незавершені висловлення – це конструкції, в яких невираженими залишаються необхідні елементи смислу, що зумовлюють порушення безперервності синтаксичних зв'язків і до нереалізованості деяких валентно обов'язкових актантів. За цих умов невербалізованими можуть виявитися змістовно значущі сегменти висловлення, що несуть нову інформацію [4, с. 142].

Використання еліптичних конструкцій, свого роду певна компресія змісту, створює, з одного боку, «граматичну неповноту, а з іншого – значення відсутності ланки підказується семантикою експліцитно виражених компонентів. Порушення структурно-синтаксичної цілісності речення не призводить до порушення його семантичного змісту» [23, с. 76].

Найчастіше в англомовних еліптичних конструкціях випускається підмет, або присудок, підмет і присудок, допоміжне дієслово, артиклі [4, с. 142].

Прикладом може слугувати уривок із твору Едгара Аллана По “The Tell-Tale Heart”:

True! – nervous, very, very dreadfully nervous I had been and am; but why will you say that I am mad?

/E.A. Poe, “The Tell-Tale Heart”, p. 3/

На прикладі цього речення, можна побачити еліпсис підмета та присудка, тобто за логікою граматично правильний варіант мав би бути: “It is true that I had been nervous...”, але в цьому випадку підмет і дієслово були пропущені для вираження емоційної експресії.

Інша конструкція, яка потребує уваги під час перекладу, є емфаза – виокремлення певного елементу висловлювання за допомогою інтонації, повтору, синтаксичної позиції у реченні тощо. В англійській мові емфаза може створюватися граматичними засобами (наприклад, інверсією), лексичними засобами (використання окремих слів для виділення, повтор) та лексико-граматичними [4, с. 142].

Потрібно зазначити, що «в українській мові емфатичні засоби не такі різноманітні, як в англійській, аналітичність якої дає змогу акцентувати увагу читача не тільки лексичними засобами, як це переважно відбувається в українській мові, але й синтаксичними, завдяки чому розсуваються межі дистрибутивних комбінацій і, у свою чергу, розширюється діапазон емфатизаторів» [11, с. 62].

Емфаза може являти собою виділення присудка і винесення допоміжного дієслова на початок речення, іншими словами використання часткової інверсії.

Наприклад:

У романі “11/22/63” Кінг застосовує інверсію для підсилення емоційного ефекту:

Only then did I understand what I had to do.

/S. King, “11/22/63”, p. 56/

У цьому реченні допоміжне дієслово *did* винесено перед підметом *I*, що є прикладом часткової інверсії. Такий синтаксичний прийом підкреслює момент усвідомлення головного героя, надаючи йому особливої ваги та драматизму.

Використання інверсії в англійській мові є поширеним стилістичним засобом для надання висловлюванню емоційного забарвлення та логічного акценту. Це особливо характерно для художньої літератури, де автори прагнуть передати внутрішній стан персонажів та створити напружену атмосферу.

Частотним засобом створення емфаз є також повна інверсія. За допомогою інверсії виділяється один або декілька елементів висловлювання, часто другорядні члени речення виносяться на початок речення [4, с. 143].

Прикладом повної інверсії слугує уривок з роману Стівена Кінга “The Shining”:

Down the hall came a sudden gust of wind, rattling the windows.

/S. King, “The Shining”, p. 132/

У цьому реченні обставина місця *Down the hall* винесена на початок, а підмет *a sudden gust of wind* розміщено після присудка *came*. Такий порядок слів створює емфазу, підкреслюючи несподіваність події та посилюючи атмосферу напруги.

Також емфаза може бути створена за допомогою речень з подвійним запереченням. Подвійне заперечення часто використовується для передачі внутрішньої боротьби, коливань або емоційної напруги. Воно дозволяє глибше розкрити психологічний стан героя, особливо коли той переживає страх, вагання, провину або інші інтенсивні емоції. Також такі конструкції дають змогу

виокремити ключову дію або підкреслити її важливість. Це допомагає зосередити увагу читача саме на тій дії, яка має особливе значення в розвитку подій або для характеристики персонажа [4, с. 143].

Стівен Кінг використовує цей прийом у романі “Carrie”:

She couldn't not go.

/S. King, “Carrie”, p. 107/

Подвійне заперечення тут не заперечує дію, а навпаки – вказує на її неминучість, внутрішній конфлікт персонажа. Це поширений стилістичний прийом у художній літературі, особливо в жанрі жахів, де важливо передати напружені емоційні стани.

Використання коротких речень у кульмінаційні моменти є ще одним потужним синтаксичним прийомом, що підсилює динаміку наративу та створює ефект несподіванки. Такі речення часто передають раптові події або емоційні реакції персонажів, занурюючи читача в атмосферу напруги та страху.

Наприклад, у творі Г. Ф. Лавкрафта “The Lurking Fear” автор використовує коротке речення для підкреслення жахливої події:

For Arthur Munroe was dead.

/H.P. Lovecraft, “The Lurking Fear”, p. 13/

Це речення, розташоване після опису напруженої сцени, різко повідомляє про смерть персонажа, створюючи шоковий ефект та підсилюючи атмосферу жаху. Такий прийом дозволяє автору ефективно керувати емоційним станом читача, викликаючи відчуття тривоги та неспокою.

Використання коротких речень у кульмінаційних моментах є характерною рисою стилю Лавкрафта, що сприяє створенню інтенсивної емоційної напруги та підсилює вплив твору на читача.

Окремої уваги заслуговує синтаксичний ритм речення. Велика кількість вставних конструкцій, обставинних уточнень та фрагментованих речень уповільнює темп читання, що імітує повільну, розтягнуту в часі подорож оповідача. Такий синтаксис функціонує як стилістичний засіб, що імітує процес занурення у психологічно навантажене середовище.

During the whole of a dull, dark, and soundless day in the autumn of the year, when the clouds hung oppressively low in the heavens, I had been passing alone, on horseback, through a singularly dreary tract of country; and at length found myself, as the shades of the evening drew on, within view of the melancholy House of Usher.

/E.A. Poe, "The Fall of the House of Usher", p. 3/

У вже згаданому прикладі з твору Е.А. По розташування підрядної часової конструкції *when the clouds hung oppressively low in the heavens* на початку речення, перед основною граматичною структурою, дозволяє автору спочатку задати емоційну тональність, а лише потім перейти до розкриття події як такої [42, с. 255].

Узагальнюючи вищевикладене, можна дійти до висновку, що експресивність виступає ключовим засобом надання мові й мовленню особливої виразності. Вона може реалізовуватися на різних рівнях – морфологічному, лексичному та синтаксичному. Водночас саме синтаксичні конструкції вирізняються найбільшою експресивною силою, адже вони тісно пов'язані з авторським задумом і володіють широким набором засобів для передачі емоційного чи смислового наголосу [4, с. 144].

Висновки до 2 розділу

1. Література жанру *horror* ґрунтується на комплексній взаємодії психологічного, наративного та образного рівнів тексту. Атмосфера жаху формується не через поодинокі засоби, а завдяки їх системному поєднанню, серед яких провідну роль відіграють повільна ескалація напруги, ефект раптовості, передчуття загрози та дезорієнтація читача.

2. Важливими маркерами страху виступають метонімічні образи темряви, природи та простору, а також наративні стратегії відкритої кінцівки й ненадійного наратора. Залучення ненадійного наратора зумовлює порушення довіри між оповідачем і читачем, що проявляється у суперечливому викладі подій. Унаслідок цього формується ефект невизначеності та напруги, який

підсилює емоційний вплив тексту й сприяє зануренню реципієнта в атмосферу тривоги та страху.

3. Лексична система *horror*-дискурсу формує емоційно-сміслову домінанту жанру та спрямована на формування страху та тривоги. Важливу роль у лексичній організації текстів відіграють експресивні портретні характеристики персонажів, специфічний хронотоп та емотивне поле з домінуванням негативних емоцій. Принципове значення має розмежування експресивів як прямих номінацій емоцій і емотивів як непрямих засобів через опис фізіологічних і психічних реакцій. Матеріал творів Е. А. По, С. Кінга та Г. Ф. Лавкрафта засвідчує, що пряма номінація забезпечує інтенсивність емоції, тоді як непряма – її психологічну глибину та ефект співпереживання, створюючи емоційний зв'язок між текстом і реципієнтом.

4. Найхарактернішими стилістичними засобами виступають епітети з негативною конотацією, метафори й порівняння, а також метонімія як інструмент символізації страху. Антитеза, оксюморон і паралелізм слугують засобами нарощування напруження й внутрішнього конфлікту. На прикладі творчості Е. А. По простежується системність уживання тропів, які поєднують опис зовнішнього світу з психічними станами персонажів, що сприяє синестезійному сприйняттю тексту та емоційному залученню читача.

5. Граматичні засоби функціонують у тісному зв'язку з лексикою та стилістикою, підсилюючи експресивність тексту. Найважливішими серед них є нагромадження однорідних членів речення, інверсія як засіб акцентування ключових образів, складні синтаксичні конструкції, що передають тривалість і наростання напруги, риторичні запитання та повтори, які імітують нав'язливі стани, тривогу й паніку. Граматична організація тексту сприяє ритмізації страху, відтворюючи динаміку внутрішніх переживань персонажів і посилюючи емоційний вплив на читача.

РОЗДІЛ 3

ВІДТВОРЕННЯ ЖАНРОВИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ ГОРОР-ЛІТЕРАТУРИ В УКРАЇНСЬКОМУ ПЕРЕКЛАДІ

3.1. Характеристика матеріалу дослідження

У сучасних перекладознавчих дослідженнях особлива увага приділяється не лише відтворенню змісту оригінального тексту, а й збереженню його жанрових та стилістичних особливостей. Переклад зазвичай виступає своєрідним посередником між культурами: він повинен забезпечувати максимально точну передачу авторського задуму та художньої атмосфери твору, одночасно враховуючи мовні відмінності та очікування цільової аудиторії. Непростим є завдання перекладу текстів жанру *horror*, адже воно включає в себе відтворення низки лексико-граматичних та стилістичних мовних засобів, які спрямовані на те, щоб викликати відчуття жаху у читача.

Матеріалом дослідження слугували твори у жанрі *horror* Стівена Кінга, Говарда Лавкрафта та Едгара Аллана По, а також їх переклади українською мовою.

Роман Стівена Кінга “Pet Sematary”, написаний у 1983 році, є одним із найпохмуріших творів автора, який досліджує теми смерті, горя та спокуси порушити природний порядок речей. Сюжет розгортається навколо доктора Луїса Кріда, який разом із родиною переїжджає до невеликого містечка. Після трагічної загибелі сина, Луїс, охоплений відчаєм, вирішує скористатися стародавнім кладовищем, яке має силу повертати мертвих до життя. Однак повернення несе з собою непередбачувані та жахливі наслідки. Сам Кінг зізнавався, що цей роман налякав його найбільше серед усіх його творів.

Український переклад роману було здійснено Анатолієм Пітиком та Катериною Грицайчук (пізніше Пітик) та опубліковано у 2015 році видавництвом «Клуб Сімейного Дозвілля».

Анатолій і Катерина Пітики перекладали твори Стівена Кінга, Френка Герберта, Рея Бредбері, Джеймса Гедлі Чейза, Роджера Желязни та інших.

Подружжя є також постійними перекладачами кінофестивалю «Молодість» та активними дописувачами «Світу Фентезі» та «Українського журналу».

В одному з інтерв'ю перекладачі розповіли про проблеми сучасного українського перекладу, зазначивши, що якісний художній переклад – той, у якому не відчувається перекладність. І водночас у ньому відтворено стилістичні особливості оригіналу. Тобто переклад справляє на читача таке саме враження, як і оригінал на свою аудиторію [36].

Важливо зазначити, що український переклад роману «Кладовище домашніх тварин» відзначається точністю та глибоким розумінням оригінального тексту, що дозволяє українським читачам повною мірою відчувати атмосферу жаху та напруги, притаманну творам Кінга.

Оповідання “The Fall of the House of Usher”, написане у 1839 році, є одним із найвідоміших творів американського письменника Едгара Аллана По. Це класичний приклад готичної прози, в якому автор майстерно поєднує мотиви занепаду, безумства та надприродного. Оповідання вражає атмосферною напругою, глибокою психологізацією персонажів і використанням символіки, що відображає такі теми, як: неминучість смерті, гріх та провина, а також наслідки сліпих прагнень до багатства та влади, що призводять до морального розпаду. Твір вважається ключовим у розвитку жанру *horror* та має вагомe значення для всієї американської і світової літератури.

Перший український переклад оповідання «Падіння дому Ашерів» здійснив у 1928 році Майк Йогансен – письменник, поет і перекладач, представник доби «Розстріляного відродження». Йогансен був активним учасником літературного життя 1920-х років, членом ВАПЛІТЕ, а також одним із новаторів української художньої мови.

У 1992 році переклад цього оповідання українською мовою здійснив В'ячеслав Вишневий – перекладач, відомий своєю працею над повним зібранням прозових творів Едгара Аллана По. Його перекладацький стиль вирізняється точністю передачі змісту, увагою до ритміки оригінального тексту та здатністю зберігати психологічну глибину й атмосферу першоджерела.

Окрім творчості По, Вишневий також перекладав твори Олдоса Гакслі та Кеннета Грема, демонструючи широкий діапазон літературних інтересів і високу майстерність у роботі з художніми текстами різних жанрів і стилів.

Оповідання “The Call of Cthulhu” було написане американським письменником Говардом Філіпсом Лавкрафтом у 1926 році та вперше опубліковане в журналі *Weird Tales* у 1928 році. Цей твір вважається центральним у міфології Ктулху – вигаданій космогонічній системі, яку автор розвинув у низці своїх оповідань. У цьому оповіданні Лавкрафт поєднує елементи жаху, наукової фантастики й містики, формуючи унікальну атмосферу космічного страху, де загроза для людства виходить від давніх надприродних істот, незбагнених людському розумінню.

Твір здобув культовий статус і значно вплинув на розвиток жанру космічного жаху, зокрема через ідею про те, що страх може походити не з надприродного, а з усвідомлення людського безсилля перед хаотичним і байдужим всесвітом. Авторська стилістика, зокрема псевдонаукова мова, фрагментарна структура наративу та поступове нарощування напруги, зробили оповідання “The Call of Cthulhu” класикою *horror*-літератури XX століття.

Оповідання вперше було перекладене українською мовою та опубліковане у 2010 році в журналі «Всесвіт» у перекладі Дарини Семенової як «Поклик Ктулху». У 2016 році у видавництві «Клуб Сімейного Дозвілля» з'явився ще один переклад під назвою «Поклик Ктулгу», виконаний Андрієм Яремчуком. Згодом, у 2017 році, твір увійшов до другого тому повного зібрання прозових творів Г.Ф. Лавкрафта, виданого «Видавництвом Жупанського», де він був перекладений Катериною Дудкою та Остапом Українцем. Ще один переклад було здійснено Євгеном Тарнавським і надруковано у 2019 році у видавництві «Фоліо» у складі окремої збірки «Поклику Ктулху».

В нашій роботі ми аналізуємо переклад роману С. Кінга “Pet Sematary”, виконаний Анатолієм і Катериною Пітиками, переклад оповідання “The Fall of the House of Usher” Е.А. По, виконаний В’ячеславом Вишневим, і переклад

оповідання “The Call of Cthulhu” Г.Ф. Лавкрафта, виконаний Дариною Семеновою.

3.2. Передача лексико-граматичних особливостей жанру *horror* в українському перекладі

Одним із ключових чинників, що визначає якість художнього перекладу, є його адекватність, адже саме вона значною мірою впливає на сприйняття твору реципієнтом. У випадку з жанром *horror*, де важливу роль відіграють емоційне напруження, атмосферність та стилістична насиченість, адекватний переклад є запорукою відтворення стилю жанру та збереження цілісності авторського задуму.

Читач, ознайомлюючись із перекладеним текстом, сприймає не лише зміст, а й художні засоби, ритм і образність оригіналу. Саме тому перекладач має відтворити не тільки інформаційне наповнення, а й естетичну структуру тексту. Адекватним вважається переклад, у якому відтворюється єдність змісту та форми, включно з передачею стилістичних, експресивних та емоційних відтінків оригінального тексту [5, с. 105].

Утім, досягнення адекватності значною мірою ускладнюється низкою факторів, зокрема структурними розбіжностями. Різниця у граматичних системах, наявність або відсутність певних мовних категорій, специфічна образність і стилістика оригіналу потребують від перекладача гнучкого підходу. У зв'язку з цим він змушений застосовувати різноманітні лексико-граматичні трансформації, коригуючи структуру висловлювання, його семантичні акценти та ступінь експресивності [1, с. 15; 18, с. 57].

Лексико-граматичні трансформації становлять невіддільну складову перекладацького процесу, особливо у роботі з художніми текстами, де важливо не лише передати зміст, а й зберегти емоційне наповнення та стилістичні особливості. З огляду на це було проведено порівняльний аналіз оригіналів та перекладів творів С. Кінга, Е. По та Г. Ф. Лавкрафта з метою виявлення найбільш уживаних способів передачі лексико-граматичних особливостей жанру, а також

визначення їхньої ролі у створенні адекватного й стилістично виправданого перекладу у межах жанру *horror*.

Застосування порівняльного аналізу при дослідженні перекладів творів жанру жахів дає змогу не лише оцінити рівень перекладацької майстерності, а й глибше осмислити процес художнього відтворення тексту в іншій мовній та культурній системі. Такий підхід сприяє не лише глибшому розумінню самого літературного твору, а й розкриває специфіку перекладацьких рішень.

Розглянемо уривок з оповідання Едгара Аллана По “The Fall of the House of Usher” і його переклад «Падіння дома Ашерів», виконаний В’ячеславом Вишневим, який демонструє застосування низки лексико-граматичних трансформацій:

During the whole of a dull, dark, and soundless day in the autumn of the year, when the clouds hung oppressively low in the heavens, I had been passing alone, on horseback, through a singularly dreary tract of country, and at length found myself, as the shades of the evening drew on, within view of the melancholy House of Usher. I know not how it was – but, with the first glimpse of the building, a sense of insufferable gloom pervaded my spirit.

/Е.А. Poe, “The Fall of the House of Usher”, p. 3/

Весь той нескінченний, каламутний, безрадісний день, звичний для пізньої осінньої пори, я провів у сідлі, їдучи самотою через украй непривітну та дику місцевість, над якою важко нависали темні хмари. Вже залягали надвечірні тіні, коли врешті переді мною постав похмурий замок Ашерів. Не знаю чому, але вже з першого погляду на цей будинок душа моя сповнилась нестерпного смутку.

/Е.А. По «Падіння дому Ашерів», переклад В. Вишневого, с. 1/

В цьому фрагменті застосовані перекладачем лексико-граматичні трансформації дозволяють не лише передати зміст оригіналу, а й зберегти його емоційно-стилістичну насиченість.

У переклад оригінального вислову

During the whole of a dull, dark, and soundless day

вводиться елемент *безрадісний*, який конкретизує емоційну оцінку:

Весь той нескінченний, каламутний, безрадісний день

Слово *dull* передано як *нескінченний*, а *dark* не просто темний, а *каламутний* – тут відбувається певне розширення сенсу шляхом стилістичного посилення атмосфери нудьги та пригніченості.

Крім того, у перекладі використано:

- модуляцію:

речення

I had been passing alone, on horseback

трансформується на

Я провів у сідлі, їдучи самотою.

У цьому випадку вираз *on horseback* було логічно розвинуто у вираз *провів у сідлі*, що передає не лише дію, а й тривалість і характер подорожі. До того ж перекладач додає художньої образності, передаючи *had been passing alone* як *їдучи самотою*.

- генералізацію:

вислів *a singularly dreary tract of country*

перекладено як

україн непривітна та дика місцевість,

де конкретне *tract of country* (територія країни) передається узагальненим словом *місцевість*.

- додавання:

в українському варіанті з'являється елемент, відсутній в оригіналі: *звичний для пізньої осінньої пори*

Це додавання спрямоване на підсилення відчуття сезонної гнітючості, пов'язане з потребою експліцитного вираження атмосфери, яка в англійському тексті передається імпліцитно.

- опущення:

I know not how it was

перекладено як

Не знаю чому.

У цьому випадку перекладач вилучає *how it was*, що є прикладом лексичного опущення з метою досягнення стилістичної природності в українському перекладі.

- перестановка:

Хоча зміст оригінального речення

when the clouds hung oppressively low in the heavens

зберігається, порядок слів в перекладі змінюється відповідно до синтаксичних норм української мови:

над якою важко нависали темні хмари

Аналіз першого фрагмента дозволяє простежити, що перекладач активно комбінує лексичні й граматичні трансформації для збереження не лише змісту, а й емоційно-образної тональності оригіналу.

Подібна стратегія спостерігається і в наступному уривку, де перекладачеві необхідно відтворити складний психологічний стан наратора та поступове наростання тривоги, спричинене появою Родеріка Ашера. Цей фрагмент демонструє інший спектр перекладацьких рішень:

We sat down; and for some moments, while he spoke not, I gazed upon him with a feeling half of pity, half of awe. Surely, man had never before so terribly altered, in so brief a period, as had Roderick Usher! It was with difficulty that I could bring myself to admit the identity of the wan being before me with the companion of my early boyhood.

/E.A. Poe, “The Fall of the House of Usher”, p. 8/

Ми сіли вкупі; і ті кілька хвилин, поки він мовчав, я дивився на нього з почуттям, у якому жаль перемішався зі страхом. Справді, мабуть, ніхто ще на світі за такий короткий час не змінювався так різко, як Родерік Ашер! Вельми важко було мені примусити себе повірити, що істота, яку я бачив перед собою, – то друг мого дитинства.

/Е.А. По «Падіння дому Ашерів», переклад В. Вишневого, с. 1/

У другому уривку перекладач також вдається до ряду лексико-граматичних трансформацій, серед яких особливо помітними є:

- додавання:

у переклад фрази *we sat down* – *ми сіли вкупі* перекладач додає прислівник *вкупі*, який не має прямого відповідника в оригіналі.

- конкретизація:

фрази *with a feeling half of pity, half of awe*
трансформується в українському варіанті у

з почуттям, у якому жаль перемішався зі страхом.

Оригінальне *awe*, що означає благоговійний трепет, передається словом *страх*, яке краще вписується у жанрову парадигму *horror*. Також у цьому ж фрагменті було застосовано додавання, адже в оригіналі немає дієслова, натомість присутня іменникова конструкція з *half*.

- антонімічний переклад:

англійське речення

while he spoke not, I gazed upon him

перекладено як

поки він мовчав, я дивився на нього.

Негативна конструкція *spoke not* трансформується в позитивну форму *мовчав*.

- додавання:

речення

It was with difficulty that I could bring myself to admit...

передано як

Вельми важко було мені примусити себе повірити....

Оригінал передається українським реченням з аналогічним емоційним навантаженням через використання виразного прислівника *вельми* та дієслівної конструкції *важко було примусити себе повірити*. Додатково перекладач застосовує граматичну перестановку.

Подібні тенденції у використанні перекладацьких трансформацій простежуються й у перекладі оповідання Г. Ф. Лавкрафта “The Call of Cthulhu”, виконаний Дариною Семеновою. Наступний уривок демонструє поєднання

лексичних та граматичних рішень, спрямованих на адаптацію складної синтаксичної структури та псевдонаукового стилю оригіналу:

The chief of these outsiders, and in a short time the focus of interest for the entire meeting, was a commonplace-looking middle-aged man who had travelled all the way from New Orleans for certain special information unobtainable from any local source.

/H.P. Lovecraft, "The Call of Cthulhu", p. 7/

Проводирем цього гурту відвідувачів, який став незабаром центром уваги всіх учасників з'їзду, був нічим не примітний чоловік середнього віку. Він прибув аж із Нового Орлеана у пошуках деяких відомостей, які неможливо було дістати із тамтешніх джерел.

/Г.Ф. Лавкрафт «Поклик Ктулху», переклад Д. Семенової, с. 7/

У цьому уривку перекладачка вдається до застосування наступних лексико-граматичних трансформацій:

- генералізація:

слово *outsiders* перекладено як *гурт відвідувачів*. В цьому випадку перекладачка змінює більш специфічне *outsiders* на ширше *відвідувачів*.

- додавання:

введення слова *гурт*, яке не має прямого відповідника в оригіналі.

- смісловий розвиток:

фрагмент речення

in a short time the focus of interest for the entire meeting

трансформується у

який став незабаром центром уваги всіх учасників з'їзду.

Перекладачка використовує смисловий розвиток: *meeting* – *учасники з'їзду*. Окрім того, здійснено граматичну перебудову речення шляхом утворення складнопідрядного означального речення.

- антонімічний переклад:

опис героя

commonplace-looking middle-aged man

перекладено як

нічим не примітний чоловік середнього віку.

Тут застосовано антонімічний переклад, а саме негативацію: замість прямого означення *звичайний на вигляд* обрано конструкцію з запереченням.

- граматичний поділ речення:

продовження речення

...who had travelled all the way from New Orleans...

в українському варіанті стає новим реченням:

Він прибув аж із Нового Орлеана....

Це приклад граматичного поділу речення, який підвищує зрозумілість і стилістичну природність мови перекладу.

- граматична заміна:

unobtainable from any local source

перекладено як

які неможливо було дістати із тамтешніх джерел.

У цьому випадку відбувається граматична заміна: прислівник *unobtainable* перетворено на підрядну конструкцію, що дозволяє граматично правильно адаптувати структуру під українську мову.

У наступному фрагменті з лпівідання “The Call of Cthulhu” можна простежити за тим, як перекладачка адаптує складні синтаксичні конструкції та зберігає водночас атмосферність і точність опису:

The figure, which was finally passed slowly from man to man for close and careful study, was between seven and eight inches in height, and of exquisitely artistic workmanship. It represented a monster of vaguely anthropoid outline..

/H.P. Lovecraft, “The Call of Cthulhu”, p. 8/

Фігурка, яку повільно передавали із рук до рук для ретельного та обережного огляду, була сім-вісім дюймів заввишки й виконана з довершеною художньою майстерністю. Зображене чудовисько мало обриси, віддалено подібні до людського тіла..

/Г.Ф. Лавкрафт «Поклик Ктулху», переклад Д. Семенової, с. 8/

В цьому уривку можна відзначити використання наступних перекладацьких трансформацій:

- граматична заміна:

фрагмент речення

The figure, which was finally passed slowly from man to man

перекладено як

Фігурка, яку повільно передавали із рук до рук.

Тут перекладачка змінює пасивну конструкцію на активну, що є типовою граматичною заміною, оскільки пасив у такому вигляді не є природним для української мови.

- конкретизація:

вираз *from man to man* конкретизується в *із рук до рук*.

- граматична заміна:

початок речення

It represented a monster...

перекладено як

Зображене чудовисько....

- генералізація:

уривок

a monster of vaguely anthropoid outline

перекладено як

чудовисько мало обриси, віддалено подібні до людського тіла.

У цьому випадку маємо лексичну генералізацію терміну *anthropoid*.

- додавання:

в цьому ж уривку можна також прослідкувати додавання слова *тіла*:

a monster of vaguely anthropoid outline

чудовисько мало обриси, віддалено подібні до людського тіла.

У межах проаналізованих уривків можна зробити висновок, що найуживанішими лексико-граматичними трансформаціями є граматичні заміни, перестановки, додавання, а також модуляція. Перекладачі змінюють граматичні

конструкції, які не мають прямих відповідників в українській мові або не є загальноприйнятними. Це проявляється у переході від пасивної до активної форми, від іменникових до дієслівних структур, від аналітичної конструкції до синтетичної.

Додавання зазвичай застосовувалося для експлікації прихованого змісту, а також для стилістичного посилення – особливо в межах жанру *horror*, де атмосфера й психологічна напруга відіграють ключову роль. Серед інших трансформацій також зустрічаються конкретизація, генералізація, антонімічний переклад, поділ речень тощо.

Використання перекладацьких трансформацій дозволяє уникнути штучної кальки й створити переклад, що читається як повноцінний художній твір.

3.3. Передача стилістичних особливостей жанру *horror* в українському перекладі

Оскільки жанр *horror* характеризується високим ступенем емоційної насиченості, домінуванням мотивів страху, тривоги й невідомого, особливого значення набуває передача стилістичних засобів оригіналу в перекладі. Йдеться, зокрема, про відтворення метафор, епітетів, особливостей мовлення персонажів, ритму тощо. Перекладач змушений балансувати між збереженням авторської образності та адаптацією тексту до стилістичних норм української мови, щоб досягти подібного емоційного ефекту для реципієнта. Перекладачі використовують описовий переклад, синонімічні заміни, експресивізацію, логізацію та багато інших стилістичних трансформацій. Такі стилістичні трансформації є важливим інструментом у руках перекладача, який прагне не лише передати зміст оригіналу, а й зберегти його естетичну, емоційну й культурну цінність для читача мови перекладу.

Нижче розглянемо приклади з українського перекладу роману Стівена Кінга “*Pet Sematary*” (переклад Анатолія Пітика та Катерини Грицайчук), у яких простежується специфіка передачі стилістичних особливостей *horror*-наративу:

Horror rolled through Louis, gripping his warm heart in its cold hands, squeezing. It reduced him, made him less and less, until he felt like taking to his heels and running from this bloody, twisted, speaking head on the floor of the infirmary waiting room.

/S. King, "Pet Sematary", p. 56/

Жах пронизав Луїса, стискаючи в крижаних лапах його гаряче серце. Здавалося, воно дедалі зменшується, падає в п'яти і вислизає геть, подалі від цієї мертвої скривавленої і – найгірше! – балакучої голови на підлозі кімнати очікування.

/С. Кінг «Кладовище домашніх тварин»,

переклад А. Пітика та К. Грицайчук, с. 71/

У цьому уривку перекладачі застосовують низку стилістичних трансформацій, які спрямовані на збереження емоційної напруги, психологічного стану персонажа та стилістичної виразності оригіналу:

- експресивізація:

стилістично нейтральне слово *hands* замінено на експресивно марковану одиницю *лапи*. Також для підсилення контрасту перекладачі трансформують *warm* у *гаряче*, а *cold* – в *крижане*. У результаті фрагмент

gripping his warm heart in its cold hands

трансформується у

стискаючи в крижаних лапах його гаряче серце.

- синонімічна заміна:

поєднання дієслів *gripping... squeezing* передано одним дієсловом *стискаючи*. Хоча у перекладі втрачається певна ритмічна повторюваність оригіналу, зберігається загальний зміст і стилістичний ефект, а синтаксична структура адаптована до норм української мови.

- компенсація:

замість фрази

It reduced him, made him less and less, until he felt like taking to his heels and running...

перекладачі використовують:

здавалося, воно дедалі зменшується, падає в п'яти і вислизає геть....

Цей варіант створює яскраву емотивну метафору втрати самоконтролю, характерну для стану сильного страху.

- описовий переклад:

частина речення, наповнена епітетами

this bloody, twisted, speaking head

трансформована у

ця мертва скривавлена і – найгірше! – балакуча голова.

Було додано епітет *мертва*, якого не було в оригіналі, але який логічно впливає з контексту.

- опущення:

прикметник *twisted* було опущено: *this bloody, twisted, speaking head – ця мертва скривавлена і – найгірше! – балакуча голова.*

- стилістична перебудова:

перекладачі змінюють порядок слів та синтаксичну структуру, що дозволяє створити кульмінаційний ефект у фінальній частині уривку. Вставка *найгірше!* порушує лінійний порядок викладу і додає емоційної розрядки, що підсилює напруження сцени.

Розглянемо наступний уривок з роману Стівена Кінга “Pet Sematary”:

He has us to himself, Louis thought, and he damn well knows it. Sorry, my love. He ain't sorry a bit, Norma said to Louis and sat down with a wince.

/S. King, “Pet Sematary”, p. 29/

Тепер наша увага буде тільки для нього, – подумав Луїс. – І, чорт забирай, він це чудово розуміє. – Пробач, моя голубко. Мені соромно. – Повірте, йому ніц не шкода, – промовила Норма до Луїса і сіла, скривившись від болю.

/С. Кінг «Кладовище домашніх тварин»,
переклад А. Пітика та К. Грицайчук, с. 28/

У цьому уривку роману спостерігається активне використання стилістичних трансформацій, що дозволяють зберегти емоційне навантаження оригіналу, адаптуючи його до норм української мови та культурного контексту:

- експресивізація:

словосполучення

he damn well knows it

перекладено як

чорт забирай, він це чудово розуміє

що є прикладом експресивізації. У перекладі посилено емоційне забарвлення за рахунок уживання більш експресивного вигуку, характерного для розмовного мовлення – *чорт забирай*.

- синонімічна заміна:

речення

He has us to himself

перекладено як

Тепер наша увага буде тільки для нього.

У цьому випадку маємо приклад синонімічної заміни, адже перекладач обирає не буквальный переклад, а стилістично виважений вислів, який звучить природно для мови перекладу.

Наступне речення

Sorry, my love. He ain't sorry a bit, Norma said to Louis and sat down with a wince

також демонструє цікаві стилістичні рішення:

- діалектизація:

вираз

He ain't sorry a bit

перекладено як

йому ніц не шкода.

Тут маємо приклад експресивізації та діалектизації, адже в українському перекладі використано розмовне західноукраїнське слово *ніц* замість

нейтрального *нічого* або *анітрохи*. Такий вибір лексеми посилює індивідуалізацію мовлення персонажа, а також передає емоційну інтонацію, властиву оригіналові.

- описовий переклад:

останній фрагмент

sat down with a wince

у перекладі звучить як

сіла, скривившись від болю.

Тут застосовано описовий переклад: короткий та завуальований оригінал конкретизовано, розкрито причину фізичної реакції, чим досягається емоційна чіткість для читача. Це також приклад адаптації до очікувань цільової аудиторії, яка потребує більшої ясності.

Отже, аналіз стилістичних трансформацій показав, що перекладачі активно застосовують різноманітні перекладацькі прийоми задля збереження жанрових характеристик оригінального тексту.

Проаналізовані приклади засвідчили наявність таких трансформацій як експресивізація, що дозволяє підсилити емоційну насиченість тексту, синонімічні заміни, які забезпечують природність звучання українського перекладу, описовий переклад, що допомагає конкретизувати зміст в умовах лексичної та культурної неперекладності, а також компенсація, логізація та стилістична перебудова, що створюють додаткові можливості для передачі авторського стилю.

Висновки до розділу 3

1. Аналіз матеріалу дослідження засвідчив доцільність обраного корпусу текстів для вивчення особливостей перекладу жанру *horror* українською мовою. До нього увійшли твори Стівена Кінга, Едгара Аллана По та Говарда Філіпса Лавкрафта – авторів, які репрезентують різні етапи розвитку жанру жахів.

2. Проаналізовані переклади виконані перекладачами з різним професійним досвідом і різними перекладацькими стратегіями, що дозволяє комплексно оцінити підходи до відтворення жанрових, лексико-граматичних та стилістичних особливостей *horror*-дискурсу в українській мові.

3. Дослідження передачі лексико-граматичних особливостей жанру *horror* в українському перекладі показало, що досягнути адекватності перекладу можливо лише за умови активного застосування перекладацьких трансформацій. Найуживанішими виявилися граматичні заміни, перестановки, додавання, модуляція, конкретизація та генералізація, а також антонімічний переклад і поділ речень. Ці трансформації зумовлені як структурними відмінностями англійської й української мов, так і потребою зберегти емоційно-образну насиченість оригіналу.

Додавання та смисловий розвиток часто використовуються для експлікації й підсилення атмосфери напруження, тоді як граматичні перебудови забезпечують природність і читабельність тексту перекладу. Отже, лексико-граматичні трансформації виступають не лише технічним засобом адаптації, а важливим інструментом збереження жанрової специфіки жанру *horror*.

4. Аналіз передачі стилістичних особливостей жанру *horror* засвідчив, що стилістичні трансформації відіграють ключову роль у відтворенні емоційного впливу оригінального тексту. Перекладачі активно використовують експресивізацію, синонімічні заміни, описовий переклад, компенсацію, логізацію та стилістичну перебудову з метою збереження напруженої атмосфери, психологічного стану персонажів та індивідуального авторського стилю.

5. У перекладах творів Стівена Кінга особливо помітним є прагнення до підсилення емоційної експресії та адаптації розмовного мовлення персонажів до українського культурного контексту, зокрема шляхом використання розмовної лексики й діалектизмів. Стилiстичнi трансформацiї дозволяють уникнути буквального перекладу, забезпечують художню цiлiснiсть тексту та

сприяють тому, що український переклад справляє на читача емоційний ефект, подібний до впливу оригіналу.

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

У першому розділі роботи представлено теоретичний аналіз жанру *horror* в англomовній літературі. Насамперед розглянуто етимологію лексеми *horror* і її подальше закріплення в літературному дискурсі XVIII-XIX століть. Встановлено, що жанр *horror* тривалий час функціонував як стилістичний елемент у межах інших жанрів, поступово трансформуючись у самостійну жанрову систему. Розглянуто рецептивні та психологічні засади жанру, зокрема концепцію страху як універсальної людської емоції, що має еволюційне та культурне підґрунтя.

На основі праць провідних дослідників простежено взаємозв'язок жанру жахів із фольклорними традиціями, готичним романом та соціокультурними процесами різних історичних періодів. Окремо в розділі проаналізовано етапи еволюції жанру в англomовній літературі. Також здійснено огляд основних піджанрів *horror*, що дозволило продемонструвати жанрову багатогранність.

Значну увагу приділено аналізу творчості ключових представників жанру *horror*. Розглянуто внесок Горація Волпола, Мері Шеллі, Едгара Аллана По, Брема Стокера та Говарда Філіпса Лавкрафта у формування жанрових канонів, тематичних і стилістичних домінант літератури жахів. Також окреслено роль сучасних письменників, зокрема Стівена Кінга, Клайва Баркера та Джо Гілла, у трансформації жанру відповідно до запитів сучасного читача.

У другому розділі здійснено комплексний аналіз мовних засобів, які формують основу *horror*-дискурсу. Встановлено, що мова творів жанру жахів виконує передусім афективну функцію, оскільки саме через мовну організацію тексту реалізується механізм психологічного впливу на реципієнта. Ключову роль відіграє емоційно та емотивно забарвлена лексика, яка реалізується як через пряму номінацію емоцій, так і через опосередкований опис психофізіологічних реакцій, просторових характеристик і пейзажних образів.

Стилістичний аналіз показав, що тропи й фігури мовлення у творах жанру жахів виконують не лише декоративну, а й смислотвірну функцію. Епітети з

негативною конотацією, метафори й порівняння формують цілісний афективний простір тексту. Граматичні засоби, зокрема інверсія, складні синтаксичні конструкції та риторичні запитання, ритмізують текст і відтворюють динаміку внутрішніх переживань персонажів.

Аналіз творів С. Кінга, Е. А. По та Г. Ф. Лавкрафта дозволив простежити, як спільні жанротвірні механізми, так і індивідуально-авторські способи мовної репрезентації страху. Аналіз показав, що за наявності спільної жанрової основи кожен із авторів формує власну модель *horror*-дискурсу, зумовлену специфікою лексико-стилістичного вибору і синтаксичної організації тексту, що визначає різний характер емоційного впливу на читача.

У третьому розділі виконано порівняльно-перекладацький аналіз відтворення жанрових особливостей *horror*-літератури в українському перекладі. Аналіз перекладів уможливив комплексну оцінку стратегій відтворення емоційної атмосфери, образності та стилістичної напруги оригіналів в українській мові.

Дослідження лексико-граматичних аспектів перекладу засвідчило, що досягнення адекватності у перекладі текстів жанру жахів можливе лише за умови системного застосування перекладацьких трансформацій. Аналіз стилістичних аспектів перекладу показав, що стилістичні трансформації відіграють ключову роль у збереженні жанрових особливостей в мові перекладу.

У перекладах творів С. Кінга особливо помітним є прагнення підсилити емоційну експресію та передати специфіку розмовного мовлення персонажів через використання експресивної лексики та діалектизмів, що сприяє культурній адаптації тексту. Подібна стратегія простежується і в перекладах По та Лавкрафта, де лексико-граматичні й стилістичні трансформації поєднуються для збереження готичної, психологічної та космічно-фантастичної атмосфери, характерної для авторського стилю. Отже, результати дослідження свідчать про те, що успішний переклад текстів жанру *horror* українською мовою можливий лише за умови цілісного поєднання лексико-граматичних і стилістичних трансформацій, що дозволяють передати не лише смислову наповненість

оригіналу, а й його художні особливості, зберігаючи атмосферу жаху та психологічної напруги.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Андрієнко, Л. О. (2002). *Науково-технічний переклад: конспект лекцій і дидактичний матеріал для студентів лінгвістичних спеціальностей*. Черкаси: ЧДТУ, 22 с.
2. Биндас, О. М. (2019). Лінгвостилістичні засоби вираження емотивності у творі жанру жахів М. Шеллі «Франкенштейн, або Сучасний Прометей». *Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка*, [online] вип. 7, с. 47–55. Available at: [https://doi.org/10.12958/2227-2844-2019-7\(330\)-47-55](https://doi.org/10.12958/2227-2844-2019-7(330)-47-55) [Accessed 07 Mar. 2025].
3. Бригадир, М. Б. (2018). Особливості появи та відчуття емоції страху в сучасному суспільстві. *Науковий вісник ХДУ Серія Психологічні науки*, [online] т. 1, вип. 2, с. 20–24. Available at: <https://pj.journal.kspu.edu/index.php/pj/article/view/449> [Accessed 22 Feb. 2025].
4. Валуєва, Н. М. (2023). Синтаксичні особливості англійської мови в перекладознавчому аспекті. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*, [online] 63, с. 141–144. Available at: <https://doi.org/10.32782/2409-1154.2023.63.30> [Accessed 17 Apr. 2025].
5. Васенко, Л. А., Дубічинський, В. В., Кримець, О. М. (2008). *Фахова українська мова: навчальний посібник*. Київ: Центр учбової літератури, 272 с.
6. Вовк, О. В. (2016). Жах як основний жанротвірний елемент в американських романах літератури жахів. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*, [online] т. 1, 24, с. 84–87. Available at: <https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/19145/> [Accessed 17 Apr. 2025].
7. Вовк, О. В. (2019). *Вербаліка емоції жаху в англomовному мультимодальному дискурсі* [online]. Докт. філол. наук. Київ. Available at: <https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/28606/> [Accessed 17 Apr. 2025].
8. Вовк, О. В. (2019). Маніфестація емоції жаху крізь призму описів у романах. *Науковий журнал Львівського державного університету безпеки*

життєдіяльності «Львівський філологічний часопис», [online] 5, с. 23–29. Available at: <https://doi.org/10.32447/2663-340X-2019-5-4> [Accessed 21 Mar. 2025].

9. Ганич, Д. І., Олійник, І. С. (1985). *Словник лінгвістичних термінів*. Київ: Вища школа, 360 с.

10. Головнєва-Коппа, О. О., Любчик, А. С. (2018). Лексичні засоби створення страху та збереження їх під час перекладу (на матеріалі творів Стівена Кінга). *Науковий вісник ХДУ: Серія: Перекладознавство та міжкультурна комунікація*, [online] вип. 2, с. 87–91. Available at: <https://tsj.journal.kspu.edu/index.php/tsj/article/view/103> [Accessed 17 Apr. 2025].

11. Денисенко, Н. В., Мілько, Н. Є. (2015). Емфаза як загальнолінгвістичне і перекладознавче поняття. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія: Філологія*, 73, с. 61–64.

12. Дячук, Н. В., Рушиць, В. С. (2020). Лексичні трансформації у художньому перекладі. У: *Modern Science, Practice, Society*. Boston: the International Science Group, pp. 407–409.

13. Іванова, А. (2020). Лексичний код жанру літератури жахів у світлі сучасних перекладознавчих розвідок. *Збірник наукових праць «Сучасні дослідження з іноземної філології»*, [online] 18, с. 46–55. Available at: <https://doi.org/10.24144/2617-3921.2020.18.46-55>. [Accessed 14 Mar. 2025].

14. Івашкевич, Е. Е. (2017). Особистісна надійність оповідача як фундаментальне питання традиційного наративного дискурсу з точки зору психолінгвістики. *Збірник наукових праць «Проблеми сучасної психології»*, [online] 38, с. 166–175. Available at: <https://journals.uran.ua/index.php/2227-6246/article/view/156856/156199> [Accessed 21 Mar. 2025].

15. Ісаков, А. (2024). Проблеми та особливості визначення хорору як жанру. *Актуальні питання гуманітарних наук*, [online] т. 2, вип. 72, с. 164–168. Available at: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/72-2-24> [Accessed 14 Mar. 2025].

16. Карабан, В. І. (2004). *Переклад англійської наукової і технічної літератури. Граматичні труднощі, лексичні, термінологічні та жанрово-стилістичні проблеми*. Вінниця: Нова Книга, 576 с.

17. Коваленко, А., Денісова, Д. (2012). Страх як засіб маніпулювання свідомістю в засобах масової інформації. *Збірник наукових праць «Світогляд – Філософія – Релігія»*, [online] вип. 2, с. 43–51. Available at: <https://essuir.sumdu.edu.ua/handle/123456789/83519> [Accessed 22 Feb. 2025].
18. Красуля, А. В., Кримова, А. В. (2019). Елімінування лінгво- та соціокультурної лакунарності в аудіовізуальному перекладі (на матеріалі британських серіалів). *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія*, [online] т. 3, 42, с. 55–58. Available at: <https://doi.org/10.32841/2409-1154.2019.42.3.12> [Accessed 20 Jun. 2025].
19. Метафора. [online] У: *Енциклопедія Сучасної України*. Available at: <https://esu.com.ua/article-66695> [Accessed 20 Jun. 2025].
20. Наumenко, Л. П., Гордєєва, А. Й. (2011). *Практичний курс перекладу з англійської мови на українську: навч. посібник*. Вінниця: Нова книга. 136 с.
21. Раті, А. О. (2016). *Жанрові особливості англomовної літератури жахів та їх відтворення українською мовою*. Докт. філол. наук. Київ.
22. Романова, Н. В. (2011). Проблема емоційної і емотивної лексики. *Науковий вісник Волинського національного університету ім. Лесі Українки*, [online] 3, с. 174–179. Available at: <http://evnuir.vnu.edu.ua/handle/123456789/4147> [Accessed 17 Apr. 2025].
23. Тараненко, О. О. (2004). *Українська мова: Енциклопедія*. Київ: «Українська енциклопедія» ім. М. П. Бажана, 824 с.
24. Трофименко, А. В. (2021). Жанрові особливості літератури жахів. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*, [online] 17, с. 72–80. Available at: <https://doi.org/10.28925/2412-2475.2021.17.9> [Accessed 25 Apr. 2025].
25. Трофименко, А. В. (2022). Іманентні складові жанру горор в українській літературі. *Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філологія*, [online] вип. 26–27, с. 187–193. Available at: https://repository.mu.edu.ua/jspui/bitstream/123456789/5974/1/visn_filol_2022_26-27.pdf [Accessed 7 Mar. 2025].

26. Трофименко, А. В. (2023). *Модифікації жанру горор в українській літературі*. Докт. філософ. наук. Київ.
27. Туренко, О. С. (2006). *Страх: спроба філософського усвідомлення феномена*. Київ: ПАРАПАН, 214 с.
28. Antonyan, Z. (2024). Linguo-Stylistics of Horror in E. A. Poe's Short Stories. *Armenian Folia Anglistika*, [online] 1, pp. 80–92. Available at: <https://doi.org/10.46991/AFA/2024.20.1.80> [Accessed 25 Apr. 2025].
29. Baranovska, L. M., Albota, S. M. (2022). The usage of stylistic means in the discourse of horror (based on examples from the novel by Stephen King «The Outsider»). *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія*, [online] т. 2, 53, с. 115–118. Available at: <https://doi.org/10.32841/2409-1154.2022.53-2.26> [Accessed 24 Apr. 2025].
30. Booth, W. (1983). *The Rhetoric of fiction*. Chicago: University of Chicago Press, 552 p.
31. Cambridge Dictionary. [online]. Available at: <https://dictionary.cambridge.org> [Accessed 22 Feb. 2025].
32. Clasen, M. (2010). The Horror! The Horror! *The Evolutionary Review*, [online] 1, pp. 112–119. Available at: <https://doi.org/10.7227/R.14.1.11> [Accessed 28 Mar. 2025].
33. Costello, D. (2023). The Fundamental Elements of Horror Writing. [online] Y: *Servicescape*. Available at: <https://www.servicescape.com/blog/the-fundamental-elements-of-horror-writing> [Accessed 25 Apr. 2025].
34. Colavito, J. (2008). *Knowing Fear: Science, Knowledge and the Development of the Horror Genre*. Jefferson: McFarland, 464 p.
35. Feu Guijarro, M. J. A. (2013). Functional Lexematic Analysis of a Horror Short Story. *Cuadernos de investigación filológica*, [online] 23–24, pp. 99–114. Available at: <https://doi.org/10.18172/cif.2410> [Accessed 18 Apr. 2025].
36. *Gazeta.ua*, (2006–2026). [online]. Available at: https://gazeta.ua/articles/culture/_nepozbuvna-bentega-chomu-ukrayinski-perekladachi-vzhivayut-nezvichni-slova/766213 [Accessed 20 Jun. 2025].

37. Harper, D. (2001–2026). *Online Etymology Dictionary* [online]. Available at: <https://www.etymonline.com> [Accessed 22 Feb. 2025].
38. Jacke, J. (2018). Unreliability and narrator types. On the application area of 'unreliable narration'. *Journal of Literary Theory*, [online] т. 12, вып. 1, pp. 3–28. Available at: <https://doi.org/10.1515/jlt-2018-0002>. [Accessed 25 Apr. 2025].
39. Joshi, S. T. (2003). *The Weird Tale*. N.J.: Wildside Press, 308 p.
40. Knaller, S. (2017). Emotions and the Process of Writing. In: I. Jandl, S. Knaller, S. Schönfellner, G. Tockner, eds. *Writing Emotions: Theoretical Concepts and Selected Case Studies in Literature*. Bielefeld: Transcript Verlag, pp. 17–26.
41. Lovecraft, H. P. (2000). *The Annotated Supernatural Horror in Literature*. New York: Hippocampus Press, 228 p.
42. Lyytikäinen, P. R. (2017). How to Study Emotion Effects in Literature: Written Emotions in Edgar Allan Poe's "The Fall of the House of Usher". In: I. Jandl, S. Knaller, S. Schönfellner, G. Tockner, eds. *Writing Emotions: Theoretical Concepts and Selected Case Studies in Literature*. Bielefeld: Transcript Verlag, pp. 247–264.
43. Merriam-Webster Dictionary. [online]. Available at: <https://www.merriam-webster.com> [Accessed 22 Feb. 2025].
44. Oxford English Dictionary (OED). [online]. Available at: <https://www.oed.com> [Accessed 22 Feb. 2025].
45. Phelan, J. (2017). Reliable, unreliable, and deficient narration: A rhetorical account. *Narrative Culture*, [online] 4, pp. 89–103. Available at: <https://doi.org/10.13110/narrcult.4.1.0089> [Accessed 25 Apr. 2025].
46. Radcliffe, A. (1826). On the supernatural in poetry. *New Monthly Magazine*, [online] vol. 16, iss. 1, pp. 145–152. Available at: <https://rictornorton.co.uk/gothic/radclif3.htm> [Accessed 14 Mar. 2025].
47. Vovk, O. (2017). Intersemiotic Expression of Horror in Multimodal Discourse System. *Scientific Journal "ScienceRise"*, [online] 8, pp. 51–55. Available at: <https://doi.org/10.15587/2313-8416.2017.108806> [Accessed 17 Apr. 2025].
48. Wisker, G. (2005). *Horror Fiction: An Introduction*. New York: Continuum, 294 p.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

49. КІНГ, С. (2015) *Кладовище домашніх тварин*. Харків: КСД, 400 с.
50. Лавкрафт, Г. Ф. (2010). *Поклик Ктулху*. Київ: журнал «Всесвіт», 24 с.
51. По, Е. А. (1992). Падіння дому Ашерів. [online] У: *УкрЛіб*. Available at: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=50> [Accessed 20 Jun. 2025].
52. King, S. (1974). *Carrie*. New York: DOUBLEDAY & CO INC, 199 p.
53. King, S. (1977). *The Shining*. New York: DOUBLEDAY & CO INC, 447 p.
54. King, S. (1979). *The Dead Zone*. New York: Viking Press, 428 p.
55. King, S. (1983). *Pet Sematary*. New York: DOUBLEDAY & CO INC, 374 p.
56. King, S. (1999). *The Girl Who Loved Tom Gordon*. New York: Charles Scribner's Sons, 224 p.
57. King, S. (2011). *11/22/63*. New York: Charles Scribner's Sons, 849 p.
58. Lovecraft, H. P. (1923). *The Lurking Fear*. New York: Home Brew, 24 p.
59. Lovecraft, H. P. (1928). *The Call of Cthulhu*. Chicago: Weird Tales, 24 p. In: Thetafiction. Available at: <https://thetafiction.com/story/the-call-of-cthulhu/> [Accessed 20 Jun. 2025].
60. Poe, E. A. (1839). The Fall of the House of Usher. [online]. In: *Page By Page Books*. Available at: https://www.pagebypagebooks.com/Edgar_Allan_Poe/The_Fall_of_the_House_of_Usher/The_Fall_of_the_House_of_Usher_p1.html [Accessed 20 Jun. 2025].
61. Poe, E. A. (1843). *The Tell-Tale Heart*. Boston: The Pioneer, 8 p.

SUMMARY

The horror story genre plays the prominent role in contemporary literary discourse due to its ability to evoke intense emotional responses such as fear, anxiety, and psychological tension. The success of horror texts largely depends on the use of specific linguistic and stylistic means that shape the atmosphere of fear. Horror stories translation presents a particular challenge, as it requires not only the accurate rendering of content but also the preservation of genre-specific peculiarities, emotional impact, and cultural context. The necessity to identify translation difficulties while rendering horror-genre characteristics and to determine the ways of overcoming them stipulate **the relevance of this study.**

The object of the research is English-language horror stories and their lexical, grammatical, and stylistic peculiarities, and **the subject** is the methods and strategies used to preserve these peculiarities in Ukrainian translation.

The purpose of this research is to analyze the distinctive features of the English horror story genre and to find the ways of their rendering in Ukrainian translations.

In accordance with the aim of the work the following **tasks** are determined:

- to analyze the main characteristics of the horror genre and to study the origin and semantic development of the concept ‘horror’;
- to identify and examine the determinant features of the horror story as a literary genre;
- to find out the specific linguistic features that shape the genre stylistics;
- to determine the main translation strategies used to reproduce horror fiction;
- to identify the main difficulties in horror texts translation and to analyze the approaches to overcoming them in Ukrainian translations.

The methods of the research are determined by the general purpose of the work and employ: *a method of comprehensive sampling* (to form the corpus of research material); *a component analysis* (to identify lexical, grammatical, and semantic features of horror texts); *a comparative translation method* (to determine translation

strategies and techniques used to reproduce genre and stylistic features of horror discourse in Ukrainian); *elements of a literary analysis* (to define genre characteristics of horror fiction).

The material of the research is horror stories by Stephen King, Howard Lovecraft, and Edgar Allan Poe, and their Ukrainian translations by Anatolii Pityk and Kateryna Hrytsaichuk, Daryna Semenova, and Viacheslav Vyshnevyi.

The practical value of the work lies in the fact that its results can be used in further studies of genre stylistics and the peculiarities of their translation. The results can be used in the practical classes and lectures on translation theory and practice and special courses on literary translation, as well as by students in their course papers and graduation theses.

Statements to be defended:

1. The horror genre presents itself as a separate literary genre, the semantic basis of which was formed as a result of the historical evolution of the concept ‘horror’, denoting a complex emotional and psychological state of fear that functions as a structuring and genre-forming principle.

2. The horror story is defined by a set of genre characteristics, including a predominantly emotionally tense atmosphere, psychological narrative, gradual escalation of anxiety, and a focus on intense psycho-emotional impact on the reader, which determines the specific selection of linguistic and stylistic means.

3. The genre stylistics of horror discourse is shaped by the systematic interaction of lexical, grammatical, and stylistic elements, among which expressively marked vocabulary, figurative nominations of fear, and means of intensifying the emotional state of characters play a prominent role.

4. Rendering genre characteristics of horror fiction in Ukrainian translation is based on a conscious choice of translation strategies and transformations aimed at preserving the emotional and psychological effect of the original text.

5. The main difficulties in translating horror texts are caused by the cultural and linguistic specificity of fear representation, the implicit nature of linguistic

components, and the individual writing style of the author, which requires a creative approach and the active use of translation transformations.

The purpose and tasks of the research determined **the structure** of this graduation thesis. It consists of an introduction, three parts, conclusion and references.

The first part “The Horror Genre in English-Language Literature” studies the formation of horror as a literary genre, its defining characteristics, genre-forming features, and emotional impact. Direct attention is paid to the historical development of horror literature, its main stages, and classifications, as well as the contribution of key representatives of the genre.

The second part “Linguistic Features of Horror Literature” analyzes the lexical, grammatical, and stylistic features of horror discourse and their role in creating an atmosphere of fear and tension. Special attention is paid to narrative strategies, which enhances ambiguity and psychological unease. The analysis is based on selected works by E. A. Poe, S. King, and H. P. Lovecraft and demonstrates how linguistic means shape the emotional impact of horror texts.

The third part “Reproduction of Genre-Specific Features of Horror Stories in Ukrainian Translation” examines the methods used to reproduce genre-specific linguistic and stylistic features of horror stories in Ukrainian translation through a comparison of the source texts and their translations.

The conclusion summarizes the conducted research.

Approbation of the research results. The research results have been reported and discussed at the Students’ Scientific Conference which took place at People’s Ukrainian Academy on April 12, 2025 and at the International Scientific and Practical Conference which took place at Igor Sikorsky Kyiv Polytechnic Institute on November 26, 2025.