

Міністерство освіти і науки України
Національний технічний університет
«Дніпровська політехніка»

Інститут електроенергетики

Електротехнічний факультет

Кафедра перекладу

ПОЯСНЮВАЛЬНА ЗАПИСКА
кваліфікаційної роботи ступеню магістр

студента Чепіноги Семена Андрійовича

академічної групи 035м-24-1

спеціальності 035 Філологія

за освітньо-професійною програмою вищої освіти «Германські мови та літератури
(переклад включно), перша – англійська»

на тему Поетика жаху в творі Кларка Ештона Сміта «Білий хробак» та особливості її
відтворення українською мовою

«Poetics of Horror in Clark Ashton Smith’s Work “The White Worm” and the Peculiarities
of its Reproduction in Ukrainian»

Керівник	Прізвище, ініціали	Оцінка за шкалою		Підпис
		рейтинговою	інституційною	
Кваліфікаційної роботи	Москаленко Н.О.	100	відмінно	
Рецензент	Галкіна Я.В.	95	відмінно	
Нормоконтролер	Висоцька Т.М.	98	відмінно	

Дніпро

2025

ЗАТВЕРДЖЕНО:

Завідувач кафедри

перекладу

_____ Висоцька Т.М.

«_____» _____ 2025 року

ЗАВДАННЯ

на кваліфікаційну роботу

ступеню магістр

студент Чепінога Семен Анрійович академічної групи 035М-24-1

напряму 035 Філологія

спеціалізації 035.041 Германські мови та літератури (переклад включно), перша – англійська

за освітньо-професійною програмою вищої освіти «Германські мови та літератури (переклад включно), перша –англійська»

на тему «Поетика жаху в творі Кларка Ештона Сміта «Білий хробак» та особливості її відтворення українською мовою»

«Poetics of Horror in Clark Ashton Smith's Work "The White Worm" and the Peculiarities of its Reproduction in Ukrainian»

затверджену наказом ректора НТУ «Дніпровська політехніка» від №1163/с від 13.10.2025

Розділ	Зміст	Термін виконання
Розділ 1	<i>Вивчення літератури жахів: літературознавчий, лінгвістичний та перекладознавчий аспекти</i>	13.10.25
Розділ 2	<i>Способи створення надприродного жаху в повісті Кларка Ештона Сміта "Пришестя Білого Хробака" та особливості їх відтворення українською мовою</i>	29.11.25

Завдання видано _____

(підпис керівника)

Москаленко Н.О.

(прізвище, ініціали)

Дата видачі 01.09.25

Дата подання до екзаменаційної комісії 16.12.25

Прийнято до виконання _____

(підпис студента)

Чепінога С.А.

(прізвище, ініціали)

РЕФЕРАТ

Кваліфікаційна робота: 72с., 60 джерел.

Об'єктом дослідження є поетика повісті Кларка Єштона Сміта «Пришестя Білого Хробака» та шляхи її відтворення в українському перекладі Євгена Онуфрієнка.

Предмет – стилістичні риси горор літератури у повісті Кларка Єштона Сміта «Пришестя Білого Хробака» (у перекладі Євгена Онуфрієнка) та особливості їх перекладу.

Метою дослідження є з'ясування стилістичних елементів горор літератури у повісті «Пришестя Білого Хробака» та особливості їх перекладу українською мовою.

У теоретичній частині досліджуються жанрові домінанти та еволюція літератури жахів, поняття «арт-жаху» та специфіка відтворення атмосфери страху в художньому перекладі

У практичній частині здійснюється лінгвостилістичний та перекладацький аналіз засобів творення надприродного жаху (образу антагоніста і фантастичного хронотопу) в повісті К. Е. Сміта «Пришестя Білого Хробака».

Практична значущість дослідження полягає у можливості використання отриманих результатів та фактичного матеріалу в курсах з теорії та практики перекладу, стилістики англійської мови, лінгвістичного аналізу тексту, а також при написанні курсових і дипломних робіт студентами філологічних спеціальностей.

Теоретична значущість дослідження визначається його внеском у вивчення ідіостилю Кларка Єштона Сміта та поглибленням розуміння специфіки перекладу «химерної фантастики».

Ключові слова: ЛІТЕРАТУРА ЖАХІВ, ХИМЕРНА ФАНТАСТИКА, ПОЕТИКА ЖАХУ, ПЕРЕКЛАДАЦЬКІ ПРИЙОМИ, ЕКСПЛІКАЦІЯ, ІНТЕНСИФІКАЦІЯ, ОКСИМОРОН, ФАНТАСТИЧНИЙ ХРОНОТОП

SUMMARY

Diploma paper: 72p, 60 sources.

The **object** of the research: the poetics of Clark Ashton Smith's "The Coming of the White Worm" and the ways of its reproduction in the Ukrainian translation by Yevhen Onufriienko.

The **subject** is stylistic features of horror literature in Clark Ashton Smith's novella "The Coming of the White Worm" (translated by Yevhen Onufriienko) and the methods of their translation.

The **purpose** is elucidation of stylistic elements of horror literature in the novella "The Coming of the White Worm" and the peculiarities of their translation into the Ukrainian language.

Research methods: method of theoretical analysis, descriptive method, structural-semantic method, method of contrastive analysis.

The **theoretical section** comprises scientific points of view on the genre dominants and evolution of horror literature, the concept of "art-horror", and the specifics of reproducing the atmosphere of fear in literary translation.

The **practical section** presents a linguostylistic and translational analysis of the means of creating supernatural horror (the image of the antagonist and the fantastic chronotope) in Clark Ashton Smith's "The Coming of the White Worm".

The **theoretical value** of the research lies in the fact that it makes a certain contribution to the study of Clark Ashton Smith's idiosyncrasy and deepens the understanding of the specifics of translating "Weird Fiction" and horror literature into Ukrainian.

The **practical value** of the present research consists in the possibility of applying its results in lectures and seminars on the theory and practice of translation, stylistics, and text analysis.

Keywords: HORROR LITERATURE, WEIRD FICTION, POETICS OF HORROR, TRANSLATION METHODS, EXPLICATION, INTENSIFICATION, OXYMORON, FANTASTIC CHRONOTOPE.

ЗМІСТ

ВСТУП	9
РОЗДІЛ 1 ВИВЧЕННЯ ЛІТЕРАТУРИ ЖАХІВ: ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИЙ, ЛІНГВІСТИЧНИЙ ТА ПЕРЕКЛАДОЗНАВЧИЙ АСПЕКТИ	12
1.1 Домінуючі жанрові ознаки літератури жахів.....	12
1.2 Способи формування атмосфери жаху в художньому тексті.....	24
1.3 Особливості перекладу англomовної літератури жахів українською мовою	30
Висновки до Розділу 1	33
РОЗДІЛ 2 СПОСОБИ СТВОРЕННЯ НАДПРИРОДНОГО ЖАХУ В ПОВІСТІ КЛАРКА ЕШТОНА СМІТА «ПРИШЕСТЯ БІЛОГО ХРОБАКА» ТА ОСОБЛИВОСТІ ЇХ ВІДТВОРЕННЯ УКРАЇНСЬКОЮ МОВОЮ	35
2.1 Стилiстичні засоби створення образу жахливого персонажу в повісті К.Сміта «Пришестя Білого Хробака» та особливості їх відтворення в українському перекладі.....	35
2.2 Стилiстичні засоби створення надприродного хронотопу в повісті К.Сміта «Пришестя Білого Хробака» та особливості їх відтворення в українському перекладі.....	49
Висновки до Розділу 2	63
ВИСНОВКИ	66
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	68
ДОДАТКИ	

ВСТУП

Повість Кларка Ештона Сміта «Пришестя Білого Хробака» (*The Coming of the White Worm*) є однією з найяскравіших зразків гіперборейського циклу автора, що поєднує елементи космічного жаху з поетичним стилем письма.

Повість була написана в 1933 році, однак редакція журналу *Weird Tales* спочатку відмовилася її публікувати. Основною причиною відмови було те, що поетика Сміта була надто «пишномовною» для читачів pulp fiction: текст вимагає вдумливого читання, що суперечило динамічним та швидким вимогам жанру. Через це (та численні архаїзми) авторові було вкрай важко продати свій твір часописами.

Вперше твір побачив світ у квітневому номері журналу *Stirring Science Stories* у 1941 році, але у значно скороченому вигляді. Часопис *Stirring Science Stories* припинив своє існування після всього чотирьох чисел. Початкова, найповніша версія твору була видана лише пізніше, аж у 1989 році, і саме вона розглядатиметься у цій роботі.

Сюжет повісті розгортається у вигаданій доісторичній епісі Гіперборей, де маг і чаклун Єваг протистоїть зловісному істоти Рлім Шаїкорту, відомому як Білий Хробак. Ця історія є частиною вигаданої «Книги Ейбона», що додає їй вигляду псевдонаукового трактату.

Незважаючи на літературну цінність, творчість Сміта залишається менш відомою широкому загалу порівняно з Г. Ф. Лавкрафтом і його міфами Ктулху чи Робертом Говардом, творцем циклу про пригоди Конана-варвара. Це пов'язано як із обмеженим тиражем оригінальних публікацій, так і зі стилістикою тексту, що ускладнює його масове сприйняття. Водночас твори Сміта перекладені багатьма мовами світу, включно з українською, що дозволяє сучасному читачеві ознайомитися з його унікальним баченням жаху та фантастики.

Зокрема, в Україні вийшло друком «Зібрання творів» Кларка Ештона Сміта у 2023 році, видане видавництвом «Майстри готичної прози». Це видання містить багато творів автора, зокрема «Пришестя Білого Хробака», та є першим офіційним

виданням творів письменника на території України. Переклад збірки зробив Євген Онуфрієнко.

Кларк Ештон Сміт відзначався принциповим ставленням до мови: він різко негативно оцінював тенденції до спрощення англійської, вбачаючи в них ознаки культурного занепаду. Тому його твори вирізняються високим, дуже витонченим і поетично насиченим мовним стилем.

Крім того, творчість Сміта справила помітний вплив на розвиток сучасної культури — як у популярному сьогодні жанрі фентезі (зокрема, у настільній рольовій грі *Dungeons & Dragons*), так і в жанрі космічного жаху, де її відгомін простежується навіть у таких культових творах, як фільм *Alien* («Чужий»).

Викладене свідчить про **актуальність** обраної теми дослідження.

Об'єктом дослідження є поетика повісті Кларка Ештона Сміта «Пришестя Білого Хробака» та шляхи її відтворення в українському перекладі Євгена Онуфрієнка.

Предметом стилістичні риси горор літератури у повісті Кларка Ештона Сміта «Пришестя Білого Хробака» (у перекладі Євгена Онуфрієнка) та особливості їх перекладу.

Мета дослідження - з'ясувати стилістичні елементи горор літератури у повісті «Пришестя Білого Хробака» та особливості їх перекладу українською мовою.

Завдання, що здатні зреалізувати поставлену мету, полягають у такому:

- 1) визначити поняття «література жахів»;
- 2) проаналізувати історичний розвиток жанру жахів та виокремити ключові жанрові ознаки горору;
- 3) проаналізувати стилістичні засоби створення образу жахливого персонажу в повісті К.Сміта «Пришестя Білого Хробака» та особливості їх відтворення в українському перекладі;
- 4) з'ясувати стилістичні засоби створення надприродного хронотопу в повісті К.Сміта «Пришестя Білого Хробака» та особливості їх відтворення в українському перекладі.

Методи й прийоми дослідження. Основними методами дослідження є пошуковий, описовий, методи класифікації та інтерпретації. Для визначення форм трансформації номінативних одиниць використовувалась методика дистрибутивного аналізу. Зіставний метод використано для зіставлення англомовних одиниць та їх українськомовних еквівалентів.

Матеріалом було обрано повість Кларка Єштона Сміта *«Пришестя Білого Хробака»*.

Структура дослідження. Магістерська праця складається зі вступу, двох розділів, висновків до кожного з них, загальних висновків, списку використаних джерел.

Апробація роботи. Основні практичні результати роботи викладено на III Міжнародній науково-практичній конференції студентів та молодих учених "Наука в епоху соціокультурних змін: реалії, перспективи та сталий розвиток" (Дніпро, НТУ «ДП», 2025), у статті «The Poetics of Horror in Clark Ashton Smith's *The Coming of the White Worm* and Features of Its Rendering in Ukrainian».

РОЗДІЛ 1 ВИВЧЕННЯ ЛІТЕРАТУРИ ЖАХІВ: ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИЙ, ЛІНГВІСТИЧНИЙ ТА ПЕРЕКЛАДОЗНАВЧИЙ АСПЕКТИ

1.1 Домінуючі жанрові ознаки літератури жахів

Жанр горуру має глибоке коріння, що сягає народної творчості: ще у фольклорі різних культур існували перекази, легенди та казки, покликані викликати страх у слухача, — і водночас виконувати виховну чи застережну функцію. З появою писемності ці оповіді трансформувалися у літературні форми, поступово набуваючи ознак художнього жанру. Так, у XVIII столітті виникла готична література, яка стала першим усвідомленим літературним втіленням "жахливого" й "надприродного". Завдання готичної літератури полягало у формуванні в читача відчуття тривожного очікування, що посилювалося поступовим наростанням напруги та наявністю якоїсь зловісної таємниці, що розкривалася у фіналі оповіді. Готична література не завжди поставала у формі містичної повісті з привидами, вампірами чи чудовиськами, — а саме так її іноді репрезентують у сучасних мас-медіа.

Артур Гудманян та Андріана Іванова звертають увагу на витoki готичного роману як першої систематизованої форми літератури жахів [5]. Так, 1764 рік вважається датою народження першого готичного роману – "Замок Отранто" Г. Уолпола. Цей твір увібрав у себе ключові атрибути та задав художні стандарти, на яких будувалася готична традиція. Далі у статті автори наводять поділ еволюції жанру літератури жахів на чотири основні періоди:

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

Сама готика пройшла довгий шлях жанрової еволюції, витoki якої сягають англійської літературної традиції XVIII століття. Саме англійський "готичний" роман справив відчутний вплив на подальший розвиток англійського романтизму: його елементи фантастичності й таємничості помітні у творчості С. Т. Кольриджа, В. Вордсворта, В. Скотта, Дж. Байрона та М. Шеллі.

Дослідники готичної традиції виокремлюють низку характерних рис готичного роману XVIII–XIX ст. До них належать: сюжет, побудований навколо таємниці (зникнення, злочин, спадок, таємниче народження); розповідь, занурена в атмосферу постійної загрози безпеці, честі чи спокою героя; зловісний локус дії – старий замок або монастир із темними коридорами, забороненими приміщеннями, запахами гниття, моторошними звуками чи кладовищами; наявність традиційного жіночого образу – ніжної та чуттєвої героїні, яка у фіналі здобуває нагороду за свої страждання; а також постать антагоніста-негідника, котрий у подальшому еволюціонує у провідну фігуру наративу й стає головною рушійною силою сюжету.

Поступово готичний роман почав утверджуватися як самостійний жанр, рухаючись у напрямку посилення психологізації оповіді. Важливу роль у цьому процесі відігравали замковий хронотоп, містичні й фантастичні образи та атмосфера таємничості. Наративні моделі ускладнювалися, сюжетно-подієвий ланцюг ставав дедалі багатозаровішим, а психологічна глибина персонажів — більш вираженою.

Як приклад можна звернутися до творчості Енн Радкліф, зокрема до її роману "Таємниці Удольфо" (1794). У цьому творі простежується класичний "замковий хронотоп": дія розгортається у стародавньому замку з численними таємними кімнатами, переходами та зловісними околицями, що створюють постійну атмосферу страху. Разом з тим Радкліф робить акцент на внутрішньому світі героїні Емілі та її емоційних станах.

Готична література стала однією з ключових віх у становленні жанру жахів, проте її не можна вважати єдиною чи вичерпною формою його розвитку. У середині готичного роману поступово сформувалася низка власних піджанрів, які, подібно до фрагментів мозаїки, склали підґрунтя для формування цілісного жанрового напрямку. Саме вони згодом надихнули митців на створення того, що сьогодні в позначається терміном "горор".

У своїй класифікації готичної літератури А. Полякова [5] надає трикомпонентну типологію готичних творів, засновану на співвідношенні фантастичного та реального. "Чорний роман" із його інфернальними силами уособлює радикально фантастичну гілку, "роман таємниць" демонструє

раціоналізацію надприродного, а проміжний тип із балансом двох начал залишає інтерпретацію відкритою для читача. Ця класифікація є показовою, адже вона фіксує не лише тематичні особливості готичної літератури, а й механізми взаємодії тексту з читацьким сприйняттям.

Водночас К. Петрова [5] пропонує інший підхід, що фокусується на спадкоємності традицій та оновленні жанру. Дослідниця розрізняє сучасний готичний роман, який продовжує традиції XVIII століття; прозу про надприродні явища, де фантастичне є ключовим джерелом страху; та психологічний горор, у центрі якого – внутрішні розлади й патології людини. На відміну від Полякової, Петрова виокремлює не стільки співвідношення реального і фантастичного, скільки нові вектори розвитку жахів у сучасній культурі, зокрема актуалізацію психологічної проблематики.

Протягом XIX століття література жахів розширювала свої межі: у прозі Едгара Аллана По, Мері Шеллі чи Брема Стокера домінували мотиви смерті, божевілля та невідомого. У цей період жахи набули більшої психологічної глибини, відображаючи страхи сучасності — наукові експерименти, релігійні сумніви, соціальні трансформації. Водночас саме у XIX столітті формується феномен так званої *техноготики*, де мотиви традиційної готики переплітаються з науковими відкриттями й досягненнями індустріальної доби. Яскравим прикладом є роман "*Франкенштейн, або Сучасний Прометей*" Мері Шеллі, який поєднав готичну атмосферу з темами наукового експерименту та моральної відповідальності творця за породженого ним монстра. Таким чином, розвиток жанру жахів у той час був своєрідною реакцією на ідеї Просвітництва. Література жахів однією з перших ставила під сумнів абсолютність цих цінностей, - страх у цьому контексті набував не лише містичного, а й цілком раціонального підґрунтя [48].

На початок XX століття жанр еволюціонував у бік модерністських пошуків. До 1920-х років література жахів розвивалася під впливом як традицій готики, так і нових тенденцій: поєднання містичного з науковою фантастикою, а також звернення до космічного, так званого "екзистенційного" страху. У цьому випадку джерело жаху виходило за межі локалізованого простору — замку, старого особняка чи цвинтаря —

і переносилося на всесвітній рівень, де все людство постає беззахисною пушинкою на долонях стародавніх чудовиськ. Прикладом є творчість Говарда Ф. Лавкрафта, який започаткував так званий "космічний жах".

Приблизно в цей же час виникають і перші спроби літературознавчого осмислення жанру хорору (у радянському літературознавстві цей жанр вважали маргінальним, тому робіт з його аналізу практично немає). Критики починають розглядати не лише сюжетно-образну систему чи композиційні прийоми, а й психологічний вплив подібних творів на читача. Уже тоді зазначалося, що література жахів апелює не виключно до страху як емоції, але й до ширшого спектру афективних станів. Зокрема, йдеться про тривогу, що постає як очікування небезпеки; про відчуття відрази, викликане зображенням антисоціальної поведінки персонажів та актів жорстокості; а також про залучення уваги самого читача, який змушений проектувати власні "первісні" страхи на образи невідомого.

Інакше кажучи, усі твори жанру жахів мають єдину мету — налякати читача або, принаймні, занурити його у стан тривожного очікування. Кожна форма цього жанру реалізує мету по-своєму, акцентуючи увагу на певних елементах так званого "ДНК горору". В лавкрафських жахах головним засобом стає апеляція до невідомого; в сплаттерпанку — гіпердеталізоване зображення жорстокості та кривавих сцен; а, наприклад, психологічний горор створює психологічну напругу, коли сама загроза може бути прихованою або навіть уявною, але відчуття її постійної присутності примушує читача з напруженням перегортати сторінку за сторінкою.

Варто зазначити, що спроби жанрової класифікації літератури жахів завжди залишаються умовними. Горор постійно перебуває у процесі розвитку, поєднуючи в собі елементи суміжних жанрів: готики, містики, детективу, наукової фантастики чи навіть психологічної драми. Тому будь-яка схема класифікації неминуче виявляється неповною та не здатною охопити всі різновиди творів, що належать до цього напрямку.

Водночас усім творам притаманні спільні риси: домінування мотиву страху, використання алегорій та символізму в описах, наявність характерних жанрових архетипів серед персонажів (протагоністи та жорстокі антагоністи, із можливістю зміни ролей у ході оповіді), а також специфічний хронотоп, коли: *"поява фактора*

“жахливого” означає початок нового кола нагнітання страху, тож цей цикл невпинно повторюється та створює своєрідний ритм твору” [Борзова М.]

Наприклад, у своїй статті *"У драговині визначень та змін, які невтомно множаться як цвіль у «будинку ашерів»: атрибутивні ознаки горор-жанру"* Борзова [2] доходить висновку, що горор як літературний жанр має насамперед емоційно-афективну природу. Основним завданням творів цього напрямку є занурення читача у стан тривоги, жаху чи відрази, що досягається через ретельне відтворення як зовнішніх, так і внутрішніх реакцій персонажів. Дослідниця підкреслює, що художній простір горору майже завжди спирається на алегоричність і символіку, зберігаючи при цьому зв'язок із реальністю, що відрізняє його від інших суміжних жанрів, зокрема фантастики. Характерною рисою виступає наявність усталених архетипів і конфлікту між протагоністами та антагоністами, трансформації яких визначають сюжетну динаміку й часто постають у формі ініціаційних моделей.

Окремої уваги заслуговує хронотоп горору: просторові локуси здебільшого мають замкнений, похмурий характер і стають для героїв точкою неповернення. При цьому в багатьох текстах простежується динамічність часопросторових координат, що підсилює ефект гри між автором і читачем. Завдяки цьому читач постійно перебуває в процесі інтерпретації, відчитуючи як широкі наративні структури, так і окремі мовні деталі. Пізнаваність горору забезпечується системою художніх констант і інтертекстуальних відсилань (передусім готичних), які формують специфічну комунікативну стратегію жанру та орієнтують його на певну аудиторію. Таким чином, горор постає не лише як жанр, що працює зі страхом, а як складна естетична форма, здатна поєднувати емоційний вплив, символічність і міжтекстову гру.

Крім того у своїй статті Марія Борзова [2] звертається й до попередніх спроб класифікації літератури жахів. Так, Ц. Тодоров пропонував розмежовувати три основні форми цього жанру: надприродне, чудесне та фантастичне. Надприродне він пов'язує з появою ірраціонального елемента (наприклад, чудовиська) лише у фіналі твору, чудесне – з його постійною присутністю протягом усієї оповіді, тоді як фантастичне не надає однозначного пояснення подіям і залишає кілька інтерпретаційних можливостей. Однак подібна типологія залишається доволі

умовною й не враховує цілу низку творів, у яких джерело жаху не має нічого спільного з надприродним чи фантастичним. Йдеться насамперед про тексти, де страх ґрунтується на змалюванні цілком реалістичних загроз, наприклад у піджанрах, що зосереджені на постатях серійних убивць чи маніяків. У таких випадках антагоніст постає як об'єктивна, раціонально пояснювана фігура, яка, попри відсутність містичного виміру, здатна викликати у читача не менше відчуття жаху.

Інший дослідник, Девід Гартвелл [5], розробив іншу модель сучасного горору, виокремивши три його типи: моральну алегорію (історії про "погані місця", прокляття, сатанізм тощо), психологічну метафору (твори, зосереджені на патологіях свідомості й жахливих діях "божевільних" персонажів) та фантастику (де джерелом страху виступає двозначність самої реальності й домінує надприродне пояснення). Попри ширші можливості такої класифікації, на думку Борзової, вона також: *"...усе ж не враховує невпинне розширення меж жанру."* [Борзова М.] [2].

Своєю чергою А. Трофименко [24] пропонує спрощену, але продуктивну концепцію, поділяючи літературу жахів на сентиментальну та френетичну. У першому випадку йдеться про "солодкий жах", забарвлений меланхолією та здебільшого підданий раціональному поясненню; у другому – про радикально антиреалістичну, інфернальну модель світу, яка цілком заперечує закони буденної дійсності. Сентиментальна література жахів тяжіє до психологізації: у ній страх часто постає не як абсолютне зло, а як емоційне переживання, яке можна осмислити, подолати чи навіть трансформувати у моральний урок. У свою чергу, френетичний тип орієнтується на досвід граничного – він демонструє хаос, абсурдність та фатальність існування, унеможливаючи будь-яке раціональне пояснення.

Останньою з розглянутих спроб систематизації постає класифікація, що здобула значну популярність у сфері кінематографу й ґрунтується на поділі хорору за принципом домінантного джерела страху. Подібний підхід виявляється продуктивним тим, що дозволяє простежити, які саме форми жаху стають центральними у творі та яким чином вони моделюють сюжет і художню атмосферу. У кінематографічній традиції серед субжанрів найчастіше виокремлюють космічний горор (де джерелом страху є невідоме та незбагненне походження Всесвіту),

психологічний (зосереджений на внутрішніх травмах і розладах свідомості), окультний (пов'язаний із демонологією, привидами та одержимістю) та "кривавий" або "гор" (заснований на фізичному насильстві та тілесних жахах). Кожен із названих різновидів має внутрішню диференціацію, що дозволяє окреслити більш специфічні субжанри.

Так, у межах психологічного горору можемо виокремити тексти, побудовані на параної (коли персонаж втрачає здатність відрізнити реальність від вигадки), на хорор-сюрреалізмі, близькому до творчості Девіда Лінча, де головним джерелом страху стає ірраціональність повсякденності, а також на тематиці сталкерингу, де сюжет концентрується на переслідуванні. Подібні наративи створюють особливий тип тривоги, що ґрунтується не стільки на видимих загрозах, скільки на порушенні базових структур психічної й соціальної безпеки.

Окультний горор, своєю чергою, може розгортатися у двох ключових напрямках: історії про "погані місця" (зокрема будинки з привидами) та оповіді про паранормальні загрози, серед яких – вампіри, перевертні, зомбі чи інші істоти, що руйнують межі між живим і мертвим.

Нарешті, "гор" (або "кривавий горор") посідає особливу нішу, адже може інтегруватися практично у будь-який сюжетний контекст. Його універсальність пояснюється тим, що "гор" спирається не на міфологічні чи космічні мотиви, а на тілесність як безпосереднє джерело жаху. Криваві сцени, експліцитне зображення насильства чи фізичних мук стають своєрідною "демонстрацією" жаху, яка здатна підсилити будь-який інший субжанр.

Слід також коротко класифікувати й розглянути інші елементи літератури жахів. Окрім загальних жанрових рис, важливо звернутися до ключових складових її поетики, серед яких центральне місце посідає система *персонажів*. У літературі жахів традиційно виділяють дві протилежні полюсні фігури – протагоніста й антагоніста. Хоча така опозиція властива більшості художніх текстів, у межах цього жанру вона набуває особливої ваги, адже саме конфлікт між героєм і носієм зла забезпечує динаміку сюжету.

Протагоністи найчастіше постають у центрі оповіді не за власною волею, а внаслідок збігу обставин: вони опиняються заручниками ситуації, де умови загрози життю чи психічній рівновазі примушують їх діяти, відсуваючи на другий план будь-які соціальні норми. Він опиняється перед небезпекою, яка перевищує його звичайні можливості, і стає заручником надприродних або психологічних подій. При цьому внутрішня роль протагоніста може бути різною: А. Трофименко пропонує поділ на "героїв-жертв" (що перебувають у стані ізоляції та безсилля), "героїв-борців" (що, попри ризик, намагаються протистояти злу) та "інfernальне створіння-жертва", що за своїм походженням є продуктом людського експерименту чи надмірних амбіцій, як-от монстр Франкенштейна.

Антагоністи в жанрі жахів відіграють не менш значну роль. Вони персоніфікують у собі загрозу, стаючи втіленням як надприродного, так і суто реального зла. Водночас образ антагоніста не є статичним — він постійно змінювався відповідно до історичного контексту, релігійних вірувань, суспільних страхів і культурних уявлень про природу добра й зла.

На ранніх етапах розвитку літератури жахів зловісні постаті мали відносно простий характер: вони являли собою переважно злих духів, демонічних істот або неспокійні душі померлих, що прагнули відплати. Подібні образи часто уособлювали "чисте зло" (як демони) або ж виступали знаряддям відплати за певний гріх, нагадуючи читачеві про невідворотність кари за порушення морального чи релігійного закону.

У добу Середньовіччя панівними стали християнські уявлення про нечисту силу. Демони, диявол, відьмацтво, ересь — усі ці мотиви збагачували жанр жахів, надаючи йому виразної дидактичності. Людина, яка піддавалася пристрастям або смертним гріхам (жадібності, гніву, заздрості, хтивості тощо), постійно опинялася під загрозою одержимості. Таким чином, антагоніст у середньовічній літературі часто поставав не лише як надприродна істота, але і як "збочена" людина, чиє зло корінилося у власних вадах.

Подальший розвиток жанру в епоху Просвітництва та після промислової революції значно трансформували антагоністичні образи. На зміну релігійним

демонам дедалі частіше приходили породження людського розуму. Класичний приклад — *"Франкенштейн"* Мері Шеллі, де чудовисько постає як наслідок наукової гібрисності, а страхи людей зосереджуються не стільки на надприродному, скільки на небезпеках, які може принести безконтрольний прогрес. Подібні ідеї розвиваються й у творах пізнішої технотіки, де зло є не трансцендентним, а цілком створеним самою людиною (наприклад *«Острів доктора Моро»* та *«Невидимець»* Герберта Велза).

Жахи першої половини ХХ століття виразно відображають катастрофічний досвід Першої світової війни. Людство пережило травму тотальних руйнувань, безглузду загибель мільйонів, і цей досвід знайшов відбиток у літературі та кінематографі. Антагоністом стає вже не демонічна сутність, а ідея беззахисності людини перед хаотичними й незбагненними силами світу. Саме в цей період з'являються "космічні жахи" Говарда Лавкрафта, де головний ворог — не конкретна істота, а саме відчуття нікчемності людини.

Середина ХХ століття позначилася новим витком: у часи холодної війни на перший план виходить тема вторгнення "чужого". В уяві суспільства воно часто набувало вигляду інопланетних загарбників, що відображало страхи перед можливістю зовнішньої експансії (найчастіше це були тривоги щодо потенційного вторгнення комуністів). У романі Джона Віндема *«День трифідів»* (1951) чи в кінострічках *«Щось із іншого світу»* (1951) та *«Вторгнення викрадачів тіл»* (1956, пізніше перезнятий у 1978 році) антагоністом стає не просто чудовисько, а "інший", який загрожує знищити чи асимілювати людину, часто як вид (тобто, під загрозою була вже не тільки доля протогоганіста, а й уся людська цивілізація). Ці твори чималою мірою резонували з суспільною панікою щодо "червоної загрози" і водночас піднімали філософські питання про втрату індивідуальності: на думку багатьох, саме це і втілювала радянська тиранія.

До 1980-х років домінуючими стають так звані "слешери" — історії про майже невразливих серійних убивць. Фредді Крюгер із *«Жаху на вулиці В'язів»* (1984), Джейсон Вурхіз із *«П'ятниці, 13-го»* (1980) та Майкл Маєрс із *«Гелловіну»* (1978) стали іконами жанру. Можна вважати, що вони уособлювали колективний страх

перед зростанням злочинності, адже саме в цей час преса активно висвітлювала діяльність багатьох серійних убивць. Кінематограф (і, меншою мірою, література жахів) відгукнулися на цей соціальний нерв, породивши образи вбивць, які ставали своєрідним "надреалістичним" відображенням справжніх злочинців.

Література жахів цього періоду, особливо у творчості таких авторів, як Стівен Кінг, Клайв Баркер та Ремзі Кемпбелл, теж створила нові моделі антагоніста, що поєднували традиційні архетипи з відображенням сучасних фобій. Наприклад, саме в цей час Поруч із жахливими істотами чи надприродними силами з'являється фігура "сусіда-антагоніста", звичайної людини, у якій приховано зло. Таким чином, у центрі опиняється не стільки боротьба зі зовнішньою загрозою (розквіт якої частково припав на 1960-ті), скільки зі страхом перед розчиненням межі між нормальним і патологічним, буденним і жахливим.

Особливо показовим є те, що в художніх нарративах 1980-х років антагоніст не лише чинить руйнівний вплив на головних героїв, але й виконує роль своєрідного каталізатора, змушуючи суспільство поставити під сумнів власні уявлення про моральність. Його образ стає багатозначним культурним кодом: з одного боку, це персоніфікований страх, з іншого — нагадування про приховані проблеми епохи, які не можна ігнорувати.

Важливо зазначити, що еволюція образів у літературі жахів не означала повного зникнення архаїчних чи класичних мотивів. Навпаки, як ми можемо бачити в прикладах вище, вони часто зазнавали реконструкції відповідно до вимог часу або актуальних (на той) художніх тенденцій. Цей процес можна простежити на прикладі кількох найбільш репрезентативних антагоністів жанру.

Так, образ вампіра пройшов шлях від кровожерливого мерця народної демонології до вишуканого аристократа, уособленого в постаті графа Дракули. Проте вже у 1980-х роках відбувається його чергове оновлення: у популярних творах з'являється піджанр "вампірів-панків". Ці істоти позбавлені романтичного ореолу й натомість уособлюють хаотичну, агресивну молодіжну субкультуру доби, з її відмовою від традиційних цінностей та відкритим викликом суспільному порядку.

Подібний шлях пройшли й зомбі, — у ранніх оповідях їхнє коріння пов'язане з магією вуду, але у добу "страху перед експериментами", вони стали результатом лабораторних досліджень (наприклад *«Герберт Вест-реаніматор»*). А вже з другої половини ХХ століття, особливо завдяки фільмам Джорджа Ромера, зомбі перетворюються на втілення апокаліпсису: вони масові, безликі, невблаганні - і часто є частиною якогось апокаліптичного сценарію. Тут уже йдеться не про окрему істоту (бо зомбі поодиночі вже не здатні так сильно налякати читача) а про цілу хвилю загрози, яка руйнує суспільство зсередини.

Ще одним прикладом подібної еволюції є перевертень (вовкулака). Його архаїчні витoki сягають міфів про здатність людини перетворюватися на звіра як покарання за порушення табу: у середньовіччі це часто пов'язували з єретичними практиками чи угодою з дияволом. Тим не менше у літературі ХІХ століття перевертень стає радше символом подвійності людської натури, співіснування цивілізованого та варварського. Відомим прикладом є *«Дивна історія доктора Джекіла та містера Гайда»* Р. Л. Стівенсона, яка хоча й не описує буквального вовкулацтва, але працює з тією ж темою розщепленої ідентичності.

Окремого розгляду заслуговує трансформація жіночих образів у жанрі жахів. Якщо класична готична традиція тяжіла до створення "жінки-жертви" (пасивної, слабкої, приреченої на страждання), то вже у ХХ столітті з'являються й більш амбівалентні образи. Відьми, демонічні коханки, "фемме фаталь" – усі вони репрезентують водночас і страх перед жіночою свободою, і захоплення нею.

У другій половині ХХ століття образи жінок-монстрів починають віддзеркалювати соціальні дискусії щодо фемінізму, сексуальності та тілесної автономії. Так, у літературі жахів 1970–1980-х років можна знайти героїнь, чие "жахливе тіло" стає метафорою загрози патріархальному порядку. Достатньо пригадати *«Керрі»* Стівена Кінга, де надприродні здібності головної героїні прямо пов'язані з її тілесним дорослішанням. Цей мотив жаху перед жіночою тілесністю особливо виразно демонструє, наскільки жанр відображає культурні конфлікти сучасності.

Таким чином, у сучасній культурі образи класичних монстрів — вампіра, зомбі, перевертня чи відьми — уже не сприймаються буквально. Вони стають метафорами, знаками соціальних тривог. Така метафоричність пояснює довговічність жанру: попри повторюваність образів, їхня семантика завжди оновлюється разом із культурним контекстом. Саме тому класичні антагоністи не зникають, а переживають нескінченні реконструкції. Їхня життєздатність полягає у здатності бути дзеркалом суспільних страхів і водночас – способом колективного їхнього "проживання".

Зрештою, досить повний список жанрових ознак горору було подано у статті Артура Гудманяна та Андріани Іванової «Генеза та жанрові особливості літератури жахів з позицій сучасної науки про переклад» [5]. Дослідники вказують, що ці ознаки можна розділити на кілька ключових категорій:

1) жанротвірна лексика, об'єднана у три концептуальні групи: СМЕРТЬ, СТРАХ, ОГИДА. Кожна концептуальна група реалізується в межах певних когнітем, так СМЕРТЬ (*тварини, що пророчать смерть; мертве тіло*); СТРАХ (*загрози для життя, несприятливої атмосфера*); ОГИДА (*скалічене та понівечене людське тіло та його органи, кров*);

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

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

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

Таким чином, жанрові особливості літератури жахів водночас визначають її естетику й підкреслюють універсальність проблеми перекладу. Адже передати не лише сюжет, а й атмосферу, що ґрунтується на страху та відразі, — завдання значно складніше, ніж звичайна трансляція змісту.

1.2 Способи формування атмосфери жаху в художньому тексті

Атмосфера жаху — це складний художній конструкт, який створюється завдяки взаємодії різних композиційних засобів. Вона не зводиться лише до опису страшних подій чи демонстрації надприродного — навпаки, головним завданням письменника є викликати у читача відчуття тривоги, напруги, невизначеності, — тобто ті емоції, що змушують його співпереживати героям і занурюватися у текст. Зрештою, на відміну від кіно чи відеоігор, читача неможливо налякати раптовим верещанням або монстром, який вискакує нізвідки — у літературі страх народжується поступово, через атмосферу.

Створити відчутну, переконливу атмосферу жаху — ось справжнє випробування для письменника, який працює у жанрі хорору. Це завдання вимагає не лише майстерності слова, а й глибокого розуміння психології страху. Способи досягнення такого ефекту можуть бути різними — вони залежать від тематики твору (боді-горор, психологічний трилер, окульти жахи) та індивідуального стилю автора. Так, наприклад, Клайв Баркер досягає потрібного ефекту через натуралістичні, навіть шокуючі описи актів насильства, зокрема вбивств. Натомість представники лавкрафтівської школи чи класичної готики віддають перевагу іншому підходу: замість прямої демонстрації насильства вони апелюють до уяви читача. Їхнє завдання — лише натякнути, створити ґрунт для фантазії, а сам страх "проростає" у свідомості реципієнта.

Невід'ємною складовою будь-якого твору жахів є саспенс — стан напруженого очікування, який утримує читача у постійній тривозі. Сам термін *suspense* походить від англійського слова, що означає "невизначеність". Його етимологічне коріння сягає латинського *suspendere* — "підвішувати", "утримувати в повітрі". Уже з XV століття поняття "саспенс" вживається у значенні "підвішеного стану", коли людина переживає емоції невпевненості, очікуючи, але не знаючи, чим усе закінчиться. Саме цей "підвішений" момент — коли дія ніби завмирає, а розв'язка відкладається — створює особливий емоційний ефект.

Таким чином, саспенс — це не просто сюжетний прийом, а емоційний механізм, який активує у свідомості читача певну лінгвопсихологічну модель страху. Вона вибудовується за типовою структурою:

- 1) виникнення небезпечної або загрозованої ситуації;
- 2) безпосереднє переживання страху, що супроводжується фізіологічними й емоційними реакціями персонажа;
- 3) усвідомлення цього стану та відповідні дії чи мовні реакції людини.

Емоційна складова у творах жанру жахів відіграє вирішальну роль у створенні глибокого враження на читача. Саме завдяки їй автор досягає тієї емоційної напруги, що лежить в основі естетики страху. Емоційні елементи здатні викликати широкий спектр почуттів — від тривоги, напруження та відрази до захоплення чи навіть співпереживання. Аналіз лексичних і стилістичних особливостей текстів цього жанру дозволяє зрозуміти, яким чином письменники досягають психологічного контакту зі своєю аудиторією, створюючи ефект глибокої емоційної взаємодії.

До основних лексичних засобів формування атмосфери страху належать тропи, стилістичні фігури та слова з емоційно забарвленим значенням, які безпосередньо передають відчуття жаху. Такі лексеми використовуються для посилення сюжетної напруги, відтворення емоційного стану персонажів, деталізації їхньої зовнішності, опису простору чи часу подій. Мовна тканина тексту стає носієм емоційної енергії, завдяки якій страх «оживає» у свідомості читача.

У художніх текстах майже будь-який елемент може набувати емоційного значення. У поезії афективну роль можуть відігравати навіть окремі слова чи рими. У прозі ж емоційний вплив найчастіше пов'язується з персонажами, оповідачем або подіями, що розгортаються в сюжеті. Проте, як і в реальному житті, читач здатен емоційно реагувати на будь-яку складову художнього світу — від вигаданих об'єктів до особливостей стилю чи композиції. Таким чином, емоційна взаємодія у жанрі жахів охоплює всі рівні тексту — від лексики до структури оповіді.

На думку Н. Керролла, одним із ключових понять для розуміння емоцій у літературі жахів є так званий «арт-жах» (*art-horror*) [31]. Це особлива форма емоційної реакції, властива саме художнім творам цього жанру. Керролл визначає

"монстрів" жаху як вигаданих істот, "існування яких неможливе з наукового погляду". Вони не лише загрозливі, а й відразливі — поєднують у собі страх і огиду. Відповідно, реакція арт-жаху моделюється за зразком переживань персонажів, які стикаються з цими істотами: читач співпереживає, відчуваючи ті самі емоції страху та огиди, що й герої.

Керролл підкреслює, що арт-жах базується на двох взаємопов'язаних відчуттях — небезпеці та нечистоті. Небезпека породжує страх, тоді як нечистота — фізіологічну відразу, що проявляється у тремтінні, нудоті, омерзінні. Найважливішою серед цих реакцій, за Керроллом, є саме огида, адже вона найсильніше підкреслює порушення межі між природним і неприродним, чистим і брудним, живим і мертвим. Таким чином, переживання жаху завжди містить подвійний вимір — загрозу (як раціональний страх) і відразу (як інстинктивну реакцію).

Отже, ядром концепту HORROR виступають такі елементи: — інтенсивність (*overwhelming, intense*); — емоційність (*feeling*); — страх у його багатьох формах (*fear, terror, dread, worry, awe, trepidation, fright, dismay, apprehension*); — шок (*shock*); — відраза (*revolt, disgust*).

Таким емоційна лексика не лише описує події, а й формує досвід читача, створюючи ефект занурення. Саме через мову і вибір слів жанр хорору реалізує свою головну функцію — викликати вісцеральну, безпосередню реакцію, звертаючись до глибинних людських емоцій.

Одним із найважливіших аспектів емоційного впливу у літературі жахів є спосіб, у який письменник апелює до базових страхів людської свідомості. Серед них провідне місце посідають три універсальні концепти — «Смерть», «Огида» та «Жах». Вони є своєрідними психоемоційними стовпами жанру, адже саме через них автор досягає найсильнішого ефекту занурення у стан тривоги. Ці мотиви діють не лише на рівні сюжету, а й через мовні, символічні та емоційні коди, які формують специфічний семантичний простір тексту.

Смерть (*Death*) — це центральний і найглибший страх, який лежить в основі більшості творів горора. Вона може бути зображена як фізичне знищення, як перехід у потойбіччя або як втрату людяності (ідентичності, душі тощо). У літературі жахів смерть часто постає не стільки як завершення життя, скільки як порушення природного порядку, — як прорив того, що має залишатися за межею людського досвіду.

Автори використовують смерть у різний спосіб:

- 1) як сюжетний двигун (*вбивство, загибель, розпад тіла — каталізатор дії*);
- 2) як символ невідомості (*таємниця загробного світу, воскресіння, привиди*);
- 3) як метафору екзистенційного страху (*усвідомлення тлінності, неминучості кінця*).

Лексика, пов'язана зі смертю, має сильне емоційне навантаження: *cold, silent, lifeless, corpse, decay, grave, void, darkness* — ці слова створюють відчуття втрати, кінця, небуття, — апелюючи, мабуть, до найдавнішого страху людства. Найчастіше цей засіб застосовувався в готичній чи окультній літературі, і його відгуки можна побачити в літературі про зомбі, вампірів, приведень, злих духів тощо.

Огида (*Disgust*) у творах жахів є інструментом, який активує глибинні біологічні реакції людини. Це емоція, спрямована на уникнення всього "нечистого", "зараженого", "потворного". Її сила полягає у тому, що вона діє на інстинктивному рівні, викликаючи фізіологічну реакцію навіть без реальної загрози, — наприклад, багато хто відчуває огиду при спогляданні павуків, сороконіжок або слимаків, навіть якщо останні не несуть прямої загрози для життя людини.

Найчастіше огиду викликає порушення природних категорій: мертве, що поводить себе як живе; людське, що перетворюється на нелюдське; тіло, яке втрачає цілісність тощо. Саме тому в багатьох текстах жахів зустрічаються описи крові, гнилі, деформацій, мутованих істот, тілесних перетворень. При цьому мова твору насичується словами, що апелюють до відчуттів: *slimy, rotten, foul, sticky, decayed, filthy, stinking*.

Огида не лише шокує, а й підсилює моральний аспект страху — вона демонструє межу, за яку не можна переходити. Інакше кажучи через неї автор не просто змушує

читача відчутти відразу, а й провокує етичне запитання: де закінчується людське і починається монструозне?

Жах (*horror, terror*) — це синтетичне переживання, що поєднує страх, здивування, потрясіння і, водночас, тривогу перед невідомим. На відміну від страху як конкретної реакції на загрозу, жах є емоцією абстрактною — це передчуття небезпеки, яка ще не проявилася, але вже присутня у свідомості.

У художніх текстах жах досягається завдяки саспенсу, невизначеності, грі тиші, очікуванню: автор може тримати читача у стані напруженого передчуття через натяки. Наприклад, описуючи ніч, туман, порожнечу, шепіт, невидимі кроки, письменник формує емоційний простір невідомого, де страх народжується не від дії, а від її відсутності.

Витоки цього страху можна простежити у біологічно закорінених реакціях людини. Ще з прадавніх часів люди боялися темряви та глибини — простору, у якому зникає видимість, а отже, контроль над середовищем. Подібне відчуття викликає і підозріло тихий ліс, у якому немає жодного звуку. Для людини така тиша є знаком небезпеки, сигналом того, що десь поблизу може ховатися хижак.

Таким чином, концепт жаху є архаїчним відлунням інстинкту самозбереження, який активується у відповідь на невизначеність. Письменники горору майстерно використовують цей механізм, перетворюючи природну тривогу перед темрявою, тишею чи безмежністю на художній прийом, що змушує читача відчувати той самий «первісний холодок» страху, який колись рятував життя нашим предкам.

Лексика ужаса включає як епітети (*terrifying, dreadful, uncanny, ghastly*), так і семантичні поля, пов'язані з темрявою, невідомістю, самотністю. Найчастіше (але не завжди) цей концепт застосовується в психологічних і сюрреалестичних жахах.

Попри те, що «Смерть», «Огида» та «Жах» функціонують як окремі емоційні категорії, вони нерідко перетинаються і взаємно підсилюють одна одну. Страх смерті може супроводжуватися огидою до тіла, що втратило ознаки життя, а відчуття огиди, у свою чергу, нерідко переходить в жах перед невідомим або надприродним. У деяких текстах межі між цими емоціями майже стираються — наприклад, сцена появи живого мерця може викликати водночас і фізичну відразу (*гниле тіло, мерзенний*

запах, видимі кістки), і усвідомлення неминучості смерті (у вигляді монстра читач бачить наслідки того, що так чи інакше чекає на кожного з нас).

Така взаємодія емоційних елементів дозволяє письменникові створювати багатовимірний емоційний ефект. Жах більше не зводиться лише до страху чи огиди, а стає комплексним переживанням: емоції змішуються, формуючи глибший рівень впливу.

Однак використання цих компонентів потребує ретельного художнього балансу. Надмірна деталізація сцен смерті чи насильства може викликати не страх, а притуплення емоційної чутливості або навіть відторгнення читача. Так само надмірна концентрація на огиді без психологічного чи символічного підґрунтя перетворює текст на суто фізіологічний опис, позбавлений естетичного ефекту. Горор, якщо його не супроводжує внутрішній зміст, може стати порожньою формою — суто механічною грою з очікуванням, де читач відчуває вже не передчуття чогось страшного, а нудьгу.

Не варто забувати і про мовні чи стилістичні прийоми створення напруги. Одним із найдієвіших є лексична повторюваність. Повтор окремих слів або звуків створює ритм, який підсвідомо нагадує про небезпеку або нав'язливу думку. Наприклад, у готичних романах часті повтори описів тіні, вітру, тиші чи годинника підсилюють відчуття приреченості.

Цей художній прийом особливо виразно проявляється у лавкрафтівських жахах, де повторення одних і тих самих слів чи фраз стає не просто стилістичним засобом, а способом передати психічний стан персонажа, який перебуває на межі безумства. Повторюючи слова, герой ніби застрягає у власному кошмарі, не здатен вирватися з циклу панічних думок, і цей лінгвістичний ритм створює відчуття замкненого кола, з якого немає виходу.

Коли божевільна мантра персонажа починає повторюватися на сторінках, вона немовби прориває "четверту стіну" — з рештою, читач починає відчувати те саме, що й герой: тривогу, безпорадність, нав'язливу циклічність думки, яка розкручується у нескінченність. Так досягається ефект занурення в безумство, коли саме слово стає носієм страху.

Не менш важливу роль відіграє синтаксис. Короткі уривчасті речення імітують прискорене дихання, паніку, а довгі розгорнуті фрази — навпаки, створюють відчуття сповільнення часу перед катастрофою. Письменник, змінюючи темп і ритм оповіді, фактично керує емоційним пульсом читача.

Метафори, порівняння та епітети також виступають ключовими інструментами формування страху. Наприклад, темрява може бути описана як "жива істота", що дихає чи спостерігає; вітер — як голос мертвих; будинок — як істота, що "прокидається". Такі уособлення перетворюють навіть звичні речі на джерело тривоги, адже вони порушують природний порядок речей.

Важливим елементом є звукові образи. Алітерації зі шиплячими приголосними (*s, sh, ch*) або глухими звуками (*t, k, p*) створюють ефект шепоту, тріску, скрипу, що викликає інтуїтивний дискомфорт.

Отже, атмосфера жаху в художньому тексті формується не стільки зовнішніми подіями, скільки внутрішнім емоційним напруженням, що виникає між автором і читачем. Майстри жанру горор — від класиків готичної літератури до сучасних авторів — уміють маніпулювати страхом, не переходячи межу банальної відрази чи беззмістовного насильства. Їхні твори демонструють, що найпотужніший страх народжується не від прямого показу жахливого, а від натяку на жахливе. Мовні засоби, повтори, тропи, емоційна лексика, структурна побудова тексту — усе це стає інструментами, через які автор керує свідомістю читача, викликаючи у нього відчуття загрози, тривоги або навіть внутрішнього безумства.

1.3 Особливості перекладу англomовної літератури жахів українською мовою

Переклад художніх творів жанру горор є дуже складним процесом, адже він вимагає не лише точного відтворення змісту, але й передачі особливої емоційної атмосфери, що формує відчуття страху. Одним із головних завдань перекладача є збереження лінгвостилістичних засобів, за допомогою яких автор створює наративну напругу, підтримує моторошну атмосферу та впливає на психологічний стан читача.

Перекладачеві важливо знайти баланс між буквальним перекладом і вільною адаптацією, адже надмірна точність може зруйнувати емоційний ефект, а надмірна

вільність — спотворити авторський задум. У цьому контексті особливого значення набуває індивідуальний стиль письменника.

Однією з ключових труднощів у перекладі літератури жахів є збереження атмосфери напруження (*suspense*). Це зумовлює потребу у стилістичній адаптації: перекладач повинен знайти мовні еквіваленти, які не руйнують ритм страху. Наприклад, речення на кшталт *He felt something behind him* може мати безліч варіантів перекладу — «Він відчув щось за спиною», «Йому здалося, що позаду хтось стоїть», «Холодний подих торкнувся його потилиці» — і вибір залежить від того, яку саме емоційну інтенсивність хоче зберегти перекладач. *оказіоналізмів*

Ще один надзвичайно важливий аспект перекладу літератури жахів — відтворення *оказіоналізмів*, вигаданих назв і власних імен, які мають самостійну естетичну та емоційну цінність. У межах жанру хорору ці одиниці виконують не лише номінативну, а й сугестивну функцію: вони покликані викликати у читача відчуття невідомого, — тому неправильний переклад або невдала адаптація таких елементів може повністю зруйнувати атмосферу твору.

Особливо це стосується творчості Г. Ф. Лавкрафта, який навмисно створював слова, що мали звучати "чужорідно", "неприродно" для людського вуха — *Cthulhu*, *Nyarlathep*, *Azathoth*, *Yog-Sothoth*. Їхня звукова структура — скупчення приголосних, відсутність звичних морфем, неприродна для англійської фонетика — створює ефект "неземної мови", яку людський розум не здатен повністю осягнути [45].

Для перекладача така лексика стає серйозним викликом. З одного боку, важливо зберегти звукову "іншомовність" оригіналу; з іншого — український читач повинен мати можливість фонетично сприйняти ці назви, не спотикаючись об них при читанні. Саме тому більшість перекладачів обирають транскодування (*Ктулху*, *Н'ярлатхотеп*, *Азатот*), іноді із незначними орфографічними корекціями, які роблять вимову природнішою для українського мовного середовища [14].

Інша стратегія, яку використовують перекладачі, полягає у частковій адаптації "чужорідних" термінів шляхом використання українських афіксів або морфем, які надають слову зрозумілішої форми, але не позбавляють його таємничості. Наприклад,

вигадана істота *Shoggoth* може бути передана як *Шоггот* або *Шогготх* [15], і вибір між цими варіантами визначає не лише звучання, а й естетичне враження: перший варіант більш плавний, другий — грубіший, важчий, що створює ефект "нелюдської ваги" у вимові [14].

Інакше кажучи при перекладі таких елементів перекладач стикається із завданням не лише відтворити смисл, а й зберегти емоційно-естетичну функцію мовних засобів, яка часто є ключовою для жанру. Це потребує тонкого відчуття балансу між формою та змістом. Наприклад, у перекладі творів Г. Ф. Лавкрафта перекладач повинен зберегти архаїчність фрази, тоді як у прозі Клайва Баркера важливо не втратити елемент тілесності та жорстокості.

Українські перекладачі зазвичай вдаються до комплексу перекладацьких трансформацій — лексичних, граматичних та стилістичних, — щоб компенсувати відмінності між мовами. Найпоширенішими прийомами є підбір стилістичних відповідників, функціональна заміна, калькування та описовий переклад. Ці стратегії дозволяють відтворити семантичну насиченість і зберегти рівень емоційного напруження оригіналу. Водночас для відтворення індивідуальної авторської манери часто застосовуються емпатизація, конкретизація, метафорична адаптація та додавання. Ці прийоми допомагають уникнути втрати експресії, яка може виникнути під час буквального перекладу.

Не менш важливою проблемою є ризик послаблення образної сили тексту у випадках, коли перекладач уживає надмірного спрощення або вилучення елементів, що здаються другорядними. У творах жахів навіть дрібна деталь може слугувати сигналом напруження або передчуття небезпеки, тому будь-яке редагування вимагає обережності. Зокрема, вилучення повторів або скорочення описів може позбавити текст його ритмічної пульсації, що є складовою "ефекту страху".

Отже, успішний переклад літератури жахів полягає у здатності передати не лише сюжетний зміст, але й емоційно-психологічну структуру тексту, його атмосферу та звукову енергію. Перекладач у цьому контексті виступає не лише посередником між двома мовами, а й інтерпретатором страху, який повинен знайти у власній культурі та мовній системі рівноцінні засоби для відтворення того

внутрішнього тремтіння, яке задумав автор. Збереження інтонаційної напруги, а також поєднання страху, відрази й краси у перекладеному тексті — це найвищий рівень майстерності, до якого прагне перекладач жанру.

Висновки до Розділу 1

У першому розділі магістерської роботи здійснено комплексний теоретичний аналіз літератури жахів, який охопив літературознавчий, лінгвістичний та перекладознавчий аспекти. Дослідження генези, поетики та специфіки відтворення англomовного горору дозволяє зробити низку узагальнюючих висновків.

По-перше, було встановлено що література жахів є динамічною жанровою системою, яка пройшла тривалий шлях еволюції від фольклорних переказів та готичного роману XVIII століття до сучасних психологічних та постмодерністських форм. Готична традиція заклала фундаментальні основи жанру: специфічний хронотоп (*замкнутий, загрозливий простір*), атмосферу таємниці та емоційну напругу. Проте сучасний горор значно розширив ці межі, трансформувавшись у розгалужену систему піджанрів (*космічний жах, боді-горор, психологічний горор тощо*).

Крім того, аналіз горору літератури показав, що ключовою ознакою жанру є його здатність функціонувати як дзеркало суспільних фобій: образ антагоніста ("*монстра*") ніколи не є статичним; він виступає культурним кодом епохи. Якщо в епоху Просвітництва та романтизму жах уособлювали демонічні сили, то в XX–XXI століттях джерело страху зміщується у площину космічного (коло Лавкрафта), соціального (зомбі-апокаліпсис) та психопатологічного (серійні вбивці).

По-друге, було з'ясовано, що естетичний вплив літератури жахів базується на категорії "арт-жаху" [21], яка передбачає виклик специфічної емоційної реакції через текст. Головною метою творів цього жанру є не просто демонстрація загрозливих об'єктів, а створення атмосфери саспенсу — стану невизначеності та тривожного очікування.

Емоційна структура горору спирається на тріаду концептів: СМЕРТЬ (*апелює до екзистенційного страху небуття та тойбіччя*), ОГИДА (*діє на фізіологічному*

рівні, порушуючи табу чистоти й цілісності тіла; наприклад, через описи гниття, деформацій, травм або жорстоких вбивств) та ЖАХ (працює з категорією невідомого).

Лінгвістична реалізація цих концептів відбувається на всіх мовних рівнях. Лексичний рівень характеризується використанням слів із негативною конотацією та сенсорною насиченістю (описи запахів, звуків, тактильних відчуттів). Синтаксичний рівень використовується для керування темпоритмом читання: уривчасті речення передають паніку, а складні конструкції — тягуче наростання напруги.

Нарешті, було розглянуто і перекладацький аспект роботи з горор літературою. Головним завданням стає відтворення прагматичного потенціалу тексту — тобто збереження здатності твору викликати у читача перекладу той самий спектр емоцій (страх, тривогу, відразу), що й у читача оригіналу. Основними викликами для перекладача є збереження саспенсу та культурна адаптація твору.

РОЗДІЛ 2 СПОСОБИ СТВОРЕННЯ НАДПРИРОДНОГО ЖАХУ В ПОВІСТІ КЛАРКА ЕШТОНА СМІТА «ПРИШЕСТЯ БІЛОГО ХРОБАКА» ТА ОСОБЛИВОСТІ ЇХ ВІДТВОРЕННЯ УКРАЇНСЬКОЮ МОВОЮ

2.1 Стилiстичнi засоби створення образу жахливого персонажу в повiстi К.Смiта «Пришестя Бiлого Хробака» та особливостi їх вiдтворення в українському перекладi

Повiсть Кларка Ештона Смiта «*Пришестя Бiлого Хробака*» можна вiднести до промiжного жанрового простору мiж фентезi та лiтературою жахiв. Водночас автор робить виразний акцент саме на створеннi вiдчуття страху й жаху, що постає головною емоцiйною домiнантою тексту. Смiт досягає цього рiзними способами: апокаліптична, майже пророча сюжетна лiнiя сама по собi викликає тривогу, однак головним засобом формування атмосфери жаху виступають ретельно дiбранi художнi тропи, зокрема епiтети, порiвняння, метафори тощо.

Особливо виразно цей арсенал засобiв виявлено в описi образу головного антагонiста повiстi — згаданого Бiлого Хробака, або ж Рлiм Шайкорта. Саме вiн є центральним джерелом страху в творi. Вiдтак, одним iз головних завдань цього дослiдження є визначення художнiх методiв, за допомогою яких Кларк Ештон Смiт вибудовує образ Бiлого Хробака. Не менш важливим є аналіз того, як опис цієї iстоти вiдтворено в українському перекладi, i чи вдалося перекладачевi зберегти естетичний ефект жаху.

Попри те, що Рлiм Шайкорт з'являється безпосередньо лише в серединi оповiдi, його присутнiсть вiдчувається з перших сторiнок. Автор цiлеспрямовано затягує момент появи iстоти, зосереджуючись на поступовому нарощуваннi напруги та формуваннi невидимої загрози, яка переслiдує головного героя — чаклуна Евага:

"...most cunning horoscopes were put to naught; his familiars were silent or answered him equivocally; and confusion was amid all his geomancies and hydromancies and haruspications. And it seemed to Evagh that an **unknown power** worked against him..."

(укр. переклад: "Навiть гороскопи його зводилися нанiвець, фамiльяри мовчали або вiдповiдали вкрай двозначно; й геомантiї, гiдромантiї та гаруспiкацiї не являли йому

нічого, крім безладу. Тож здавалось Евагові, що супроти нього діє якась незнана сила").

На цьому етапі антагоніст ще не має жодної форми — він постає лише як абстрактна «незнана сила» (*unknown power*), що діє проти героя.

У низці подальших епізодів тексту Хробака взагалі не називають на ім'я, натомість йменують його з використанням капіталізованих займенників *One* або *He / Him*:

"*There is One that inhabits the place of utter cold, and One that respireth where none other may draw breath. In the days to come He shall issue forth among the isles and cities of men, and shall bring with Him as a white doom the wind that slumbereth in his dwelling*" (укр. переклад: "Існує Той, хто населяє місце лютого холоду, Той, хто вільно дихає там, де нікому іншому несила дихнути. У дні прийдеши Він вирушить у мандри між островами й містами людей та, наче білу погубу, принесе із собою той вітровий, що спить в його оселі").

В даному випадку автор вдається до антономазії — стилістичного прийому, коли власне ім'я замінюється описовою характеристикою або займенником. Цей троп має тривалу традицію, зокрема в біблійних текстах (де Диявола називають «Лукавим» чи «Спокусником») [1]. Подібний прийом зустрічається й у творчості Лавкрафта — зокрема, в описах Древніх богів, які позбавлені індивідуальних рис і натомість постають як метафізичні сутності

Проте Сміт іде ще далі, у певних епізодах номінуючи антагоніста через абстрактні іменники, як-от *that being* (та істота) або *this entity* (ця сутність):

"*At sight of **this entity**, the pulses of Evagh were stilled for an instant by terror...*" (укр. переклад: " Від вигляду **мієї істоти** Евагове серце на мить застигло від жаху") або "*And on the dais was **that being** whose advent prophet Lith had foretold obscurely*" (укр. переклад: "А на тому н'єдесталі була **істота**, чие пришестья туманно провістив пророк Літ").

Ці вирази ще більше віддаляють Хробака від зрозумілих людині категорій, підкреслюючи його абсолютну "іншість". Автор свідомо уникає популярних конотативно забарвлених позначень на кшталт "демон" (*demon*), "бог" (*god*) чи

"монстр" (*monster*), натомість акцентуючи на невизначеності природи створіння. Усі ці терміни — *being*, *entity* — належать до нейтрально-формального, майже філософського лексичного шару, що робить образ ще більш відчуженим та незбагненим для людського сприйняття.

Український перекладач відтворює цю антономазію, однак у тексті можна простежити певні модифікації: там, де оригінал використовує варіативні поняття "*being*" та "*entity*", у перекладі Онуфрієнка вони зведені до єдиного відповідника — "*істота*", хоча лексему "*entity*" можна було б адаптувати і як "*сутність*". Імовірно, такий вибір зумовлений узусом: в українській мові слово "*сутність*" зазвичай позначає внутрішню природу явища (*essence*), тоді як англійське "*entity*" часто вживається саме для позначення окремого, незрозумілого створіння. Водночас інший приклад антономазії — використання займенників "*One*" та "*He*" — збережено повністю, включно з авторською капіталізацією.

Коли справа доходить до безпосереднього фізичного опису Рлім Шайкорта, Кларк Ештон Сміт застосовує арсенал тропів, що викликають не стільки страх (*як перед хижак*), скільки глибоку онтологічну огиду та жах перед незбагненим. Автор послідовно конструює образ, що порушує всі природні закони.

Перше візуальне наближення до істоти у творі Кларка Ештона Сміта відбувається через порівняння, яке одночасно задає орієнтир для сприйняття й одразу ж його руйнує:

*"Something he had of the semblance of a fat white worm; but his bulk was **beyond that that of the sea-elephant**"* (укр. переклад: *"Він був подібний до товстого білого хробака; однак громаддя його тіла було **більшим, аніж у морського слона**"*)

Порівняння з "*хробаком*" (*worm*) саме по собі викликає огиду, адже апелює до архетипного образу паразитичного, безликого, позбавленого свідомості створіння. Проте автор одразу розширює масштаби цього огидного образу, додавши друге порівняння — «*більшим, аніж у морського слона*» (*beyond that of the sea-elephant*). Така подвійність сприйняття — поєднання дрібного паразита з гігантською твариною — створює ефект когнітивного дисонансу, який є ключовим для естетики космічного жаху.

У цьому прикладі перекладач загалом точно відтворює зміст оригіналу: слово "bulk" перекладено як "громаддя", що вдало зберігає враження масивності. Епітет "fat" відтворено як "товстого", що є правильним, хоча також можна було б ужити вираз "огрядного".

Найбільш моторошні деталі Сміт приберігає для опису того, що в істоти виконує функцію обличчя. Автор використовує негативну дефініцію — опис через заперечення — щоб підкреслити чужорідність Білого Хробака:

"...his front reared upward from the dais in the form of a white round disk, and upon it were imprinted vaguely the lineaments of a visage **belonging neither to beast of the earth nor ocean-creature**" (укр. переклад: "...передня його частина здіймалася над круглим п'єдесталом у формі білого диска, і на ній невизначено позначалися риси обличчя, **що не могло належати ані земному звірові, ані океанському створінню**")

Тут жах виникає не через конкретні риси, а через неможливість класифікації. Слово *beast* перекладач передав як «звір», хоча в англійській мові воно може означати також "чудовисько". Через це у фразі "*neither to beast of the earth nor ocean-creature*" зникає притаманна оригіналу багатозначність: у Сміта порівняння може стосуватися як звичайних тварин, так і інших фантастичних істот (тобто Хробак настільки чужорідний, що його обличчя не підходить навіть іншим земним чи морським монстрам), тоді як український варіант звужує семантику першої частини лише до звірів: "ані земному звірові" Цей ефект посилюється описом рота, де ключову роль відіграють епітети з негативною конотацією:

"And amid the visage a mouth curved uncleanly from side to side of the disk, opening and shutting incessantly on a pale and tongueless and toothless maw" (укр. переклад: "І посередині того обличчя, сягаючи від одного краю диска до іншого, кривився нечистий рот, який постійно розверзався та стулявся, являючи очам блідю, без 'язику й беззубу пащу")

В перекладі ця конотація збережена через слово "нечистий", яке в українській мові так само має двошарове значення — фізичної брудю й демонічної скверни. Вдалим є також вибір лексеми "паща" для перекладу *maw* — вона точно передає образ нелюдської, позбавленої інтелекту маси, що «функціонує» як орган лише формально:

"*nauca*" (*maw*) складається з негативних ознак (*tongueless, toothless*). Тобто перекладач обирає конотативно навантежену лексему: нейтральне значення англійського слова "*maw*" відтворюється конотативно забарвленим українським відповідником, який дозволяє інтенсифікувати образ жахливого.

Крім того, у перекладі змінено акценти опису: перекладач додає вираз "*являючи очам*", якого немає в оригіналі. Через це читача ніби бачить події (опис Хробака) з перспективи Евага.

Характерно, що в іншому фрагменті тексту Хробак позначений не як *white worm*, а саме як *pale worm*: "*Evagh professed himself willing to yield worship and service to the pale worm*" (укр. переклад: "...Еваг проголосив, що охоче поклонятиметься та служитиме білому хробакові").

Український перекладач передає *pale* словом "білий", а не "блідий". У тексті Сміта істота іноді постає як "*white worm*", а іноді — як "*pale worm*". Таке чергування має семантичне значення: "*white*" позначає фізичний колір, тоді як "*pale*" — стан знебарвленості, пов'язаної зі смертю або відсутністю життєвих сил. Отже, вибір перекладача на користь "*білого*" певною мірою нівелює цю асоціацію, послаблюючи відчуття неживості та хворобливого вигляду, закладене в оригіналі.

Опис очей Хробака, мабуть, є кульмінацією гротескного образу, створеного Смітом. Найвиразнішим тропом, який тут використовується, є низка відразливих епітетів.

"*The eye-sockets of Rlim Shaikorth were close together between his shallow nostrils; and the sockets were eyeless, but in them appeared from moment to moment globules of a blood-coloured matter having the form of eyeballs; and ever the globules broke and dripped down before the dais*" (укр. переклад: "Очниці Рлім Шайкорта були розташовані близько одна до одної між неглибокими западинами ніздрів, і були ті очниці безокими, але щомиті в них з'являлися кулясті краплі якоїсь речовини, що мали барву крові та форму очних яблук; раз у раз ті краплі лускали та скрапували на долівку перед п'єдесталом").

Опис починається з потужного епітета: очниці були "*eyeless*" (в укр. перекладі — "безокими"). Це жахливо само по собі — порожні очниці є класичним образом

смерті або сліпоті. Однак Сміт негайно руйнує це очікування: істота здатна бачити, але її "зір" є збоченим, небіологічним процесом. Жах полягає в тому, що у Хробака немає *очей* як статичних органів. Це не очі, а симуляція очей, зібрана з "*blood-coloured matter*" ("якоїсь речовини, що мали барву крові") — субстанції кольору крові, що викликає асоціації з життям, але тут є лише нестабільною рідиною, яка постійно розпадається. Жах виникає через поєднання образу життя (кров) з образом розпаду (краплі, що лускають) в одному безперервному, огидному циклі.

Варто звернути увагу і на аналіз перекладу. Прикметно, що перекладач передав не буквально як "*кривавого кольору*", а описовим зворотом "*що мали барву крові*". Варіант "*кривавого кольору*" є семантично еквівалентним, але дещо невірним. Натомість описова конструкція "*що мали барву крові*" ритмічно та стилістично краще вписується у піднесено-моторошний, архаїчний стиль оповіді Сміта. Перекладач використовує книжну лексему "*барва*" і дещо уповільнює речення, змушуючи читача затриматися на цій моторошній деталі.

Навіть звук, пов'язаний з істотою, послідовно дегуманізується: коли Хробак "говорить", його голос не порівнюється з голосом живої істоти, а натомість уподібнюється до геологічного явища:

"...it seemed that a voice spoke; and the voice was like the sound of some hidden cataract in a glacier hollow with caverns" (укр. переклад: "*...залунав голос, і голос той був схожий на гомін якогось потаємного водоспаду в порожнистому льодовику, повному каверн*").

Жах цього образу виникає з поєднання кількох елементів: це "*hidden cataract*" ("*потаємний водоспад*") — образ неконтрольованої, потужної, руйнівної сили, не мови, а "*гомону*". Цей звук лунає "*in a glacier*" ("*в льодовику*"), що прямо пов'язує голос із сутністю самого Рлім Шайкорта — холодом та льодом. Нарешті, деталь "*hollow with caverns*" ("*порожнистий, повний каверн*") додає образу зловісної порожнечі: голос лунає не зсередини живої істоти, а зсередини величезної, пустої, крижаної формації.

Найбільш прикметним перекладацьким рішенням тут є вибір слова "*гомін*" для перекладу англійського "*sound*". В українській мові "*sound*" можна було б передати

нейтральним "звук". Однак "гомін" — це ще один приклад конотативно навантаженої лексеми, бо означає тривалий, сильний, але часто невиразний, віддалений шум, подібний до гулу стихії (як гомін моря, вітру або, в даному випадку, водоспаду). Цей вибір миттєво надає голосу Хробака масштабу природного явища, а не просто звуку.

Для визначення місця антагоніста в ієрархії всесвіту Сміт також вдається до потужних стилістичних прийомів, зокрема гіперболи. Вона слугує для підкреслення його космічного, а не просто земного масштабу. Прикметним є наступний фрагмент, де велич його віку протиставляється несподіваній вразливості:

"But the worm, though ancient beyond the antiquity of worlds, is not immortal and is vulnerable in one particular" (укр. переклад: "Але хробак, хоча й **прадавніший за предковічні світи**, не є безсмертним і має певну вразливість").

Цей, на перший погляд, суто інформативний фрагмент містить одну з найпотужніших гіпербол у повісті, яка слугує для підкреслення космічного масштабу антагоніста. Фраза *"ancient beyond the antiquity of worlds"* ("прадавніший за предковічні світи") є яскравим прикладом цього тропу. Автор не просто називає Хробака старим; він стверджує, що його вік перевершує саму давність, та до того ж не одного, а багатьох світів. Ця гіпербола миттєво виводить Рлім Шайкорта за межі звичайного монстра і ставить його в один ряд з лавкрафтівськими Древніми — він не просто жива істота, а примордіальна, до-світова сила. Особливого ефекту додає те, що ця космічна характеристика подається безпосередньо перед згадкою про його слабкість (*"is not immortal and is vulnerable"*).

Яскраве перекладацьке рішення, — передача *"antiquity of worlds"* як *"предковічні світи"*. Дослівний переклад *"древність світів"* звучав би українською невиразно та не мав би належного експресивного забарвлення. Перекладач вдається до лексичної трансформації, замінюючи іменник *"antiquity"* на потужний поетичний епітет *"предковічний"*. Це слово, що складається з *"пред-"* (до) і *"вік"*, саме по собі є гіперболою, означаючи *"той, що був до віків"*, *"до-часовий"*. Таким чином, перекладач посилює авторську думку: Хробак є прадавнішим навіть за ті світи, що існували до початку часів.

Вибір *"прадавніший"* для *ancient* (у вищому ступені порівняння) є значно

сильнішим за нейтральні "старіший" чи "древніший". Префікс "пра-" несе в собі семантику початковості, первісності (як у словах "прабатько", "прамова"), відтак "прадавніший" ідеально передає космічний масштаб віку Хробака.

Протягом розвитку сюжету Кларк Ештон Сміт послідовно підкреслює розміри чудовиська, які постійно зростають. Про це свідчать численні описи, що зосереджують увагу на ненормальних масштабах істоти: "...Evagh beheld the abhorrently swollen mass of the monster, whose thickness was such as to overhang the dais' rim" (укр. переклад: "...чаклун уздрів мерзенно товсту масу чудовиська, яке зробилося таким великим завтовшки, що боки його звисали над краями п'єдесталу").

Зрештою, коли Еваг наважується на атаку, Сміт використовує порівняння для опису самої субстанції монстра, знову позбавляючи його будь-яких ознак живого:

"...he plunged the blade in the over-swelling mass of Rlim Shaikorth. The blade entered easily with a slicing and tearing motion, as if he had stabbed a monstrous bladder" (укр. переклад: "...він вгородив клинок у непомірно роздуту масу Рлім Шайкорта. Клинок увійшов у хробакову плоть, краючи та прохромлюючи її так легко, ніби чаклун встромив його в якийсь велетенський міхур...").

Перший уривок перекладено майже буквально, із збереженням синтаксичної структури оригіналу. Вдалим є переклад "abhorrently swollen" як "мерзенно товсту". На жаль втрачено семантичний нюанс "swollen" (роздута, напухлу), що міг би краще підкреслити фізіологічну огидність створіння.

Переклад другого уривка вже суттєво змінює акцент. В оригіналі відразу ж підкреслено рух удара ("slicing and tearing motion"), але там немає уточнення про місце, куди саме чаклун встромив клинок; у той час як у перекладі Онуфрієнко процес нападу підкреслюється тим, що лезо кинджала встромилося в "хробакову плоть", що ще більше наближає перекладене речення до боді-горору.

Фінальним акордом, що доводить неземну природу Хробака, стає ще один парадокс у порівнянні:

*"The gash had widened prodigiously, and a stream surged from it like the waters of a broken weir, billowing outward around the dais; and yet, as if **in further proof of the worm's unearthly nature, his bulk was in no wise diminished thereby**"*

(укр. переклад: "Рана на боці хробака страхитливо розширилася, і з неї, наче вода, що рине крізь прорвану греблю, виливався бурхливий потік, здіймаючись великими хвилями навколо п'єдесталу; а втім, **немовби являючи ще один приклад неземної природи хробака, громаддя його тіла від того анітрохи не зменшувалося**")

Аналіз цього уривку підтверджує попередні спостереження. Істота "стікає кров'ю", але порівняння ("like the waters of a broken weir") знову ж таки обране з неживої, небіологічної сфери — це "прорвана гребля". Це підсилює інопланетну, колосальну природу Рлім Шайкорта: замість того, щоб померти миттєво (як очікувалося б від будь-якої іншої істоти, що отримала фатальну рану), або повільно стікати кров'ю, Хробак буквально "сплескує" її зі свого тіла потоками чорного іхору. Перекладач тут майстерно посилює динаміку: "surged" передано експресивним дієсловом "рине", а "stream" — як "бурхливий потік" (перекладач додав прикметник "бурхливий"). "Prodigiously" стає "страхитливо" (а не "надзвичайно", як було в оригіналі), — ще один приклад посилення семантики з боку перекладача, щоб зробити образ загибелі монстра більш інтенсивним та жахливим.

Та ключовим, звісно, є парадокс: "*his bulk was in no wise diminished*": перекладач передає категоричність цього порушення через вираз "анітрохи не зменшувалося". Ця фраза фіксує неможливість події, яка відбувається на очах у героя, остаточно виводячи Хробака за межі законів фізики та біології.

Самі персонажі та наратор підкреслюють цей винятковий статус через гіперболу:

"In all the world there was naught that could be likened for its foulness to Rlim Shaikorth" (укр. переклад: "...в усьому світі не було нічого, що **в мерзенності своїй могло дорівнятися Рлім Шайкортіві**").

Ця гіпербола слугує не просто для якісного перебільшення (тобто, "Рлім Шайкорт найогидніший"), але для якісної характеристики. Ключове дієслово "to be likened" ("бути уподібненим", "бути порівняним") виводить об'єкт за межі людського

досвіду. Таким чином, автор стверджує не просто його першість в огидності, а фундаментальну неможливість порівняння. Рлім Шайкорт не просто гірший за все інше; він належить до іншого, незмірного порядку буття. Цей ефект підсилюється використанням архаїзму "*naught*" (замість "*nothing*") та легкої синтаксичної інверсії на початку речення, що надає висловлюванню тону епічного чи міфологічного наративу. Варто зауважити, що слово "*naught*" є архаїзмом, який Онуфрієнко так і не зумів відтворити, — найімовірніше через відсутність відповідних архаїчних аналогів аналогів в українській мові.

Перекладач точно відтворив тоталізуючі лексеми "*в усьому світі*" та "*нічого*", зберігши гіперболічний аспект, однак, при перекладі відбулася певна трансформація. Оригінальне "*that could be likened*" (що могло бути уподібнене) було замінено на "*що... могло дорівнятися*".

Тобто, якщо оригінал підкреслює неможливість самого процесу порівняння то український варіант фокусується на неможливості досягнення рівності в огидності. Варіант "*дорівнятися*" є, можливо, більш ідіоматичним та динамічним для української мови в цьому контексті, ніж пасивна конструкція "*бути уподібненим*", і тому цей вибір є виправданою прагматичною адаптацією. Також варто відзначити граматичну трансформацію "*for its foulness*" (через його мерзенність / за критерієм мерзенності) у стилістично виразну конструкцію "*в мерзенності своїй*". Ця інверсія з використанням присвійного займенника "*своїй*" навіть посилює відчуття іманентної, невід'ємної якості суб'єкта, що є вдалим перекладацьким рішенням.

Проведений аналіз оригінального тексту та його українського перекладу дозволяє виокремити основні тенденції у відтворенні образу антагоніста — Рлім Шайкорта. Перекладач демонструє гнучкий підхід до трансляції стилістичних фігур, вдаючись як до повного збереження авторських тропів, так і до їхньої трансформації чи модифікації з метою адаптації тексту для українського читача. Розглянемо ці зміни у розрізі трьох ключових категорій: метафор, порівнянь та епітетів.

У відтворенні більшості метафор, що формують жах перед появою Рлім Шайкорта, перекладач обирає шлях максимальної точності, зберігаючи як сам образ, так і його синтаксичну структуру.

*"He shall issue forth among the isles and cities of men, and shall bring with Him as a white doom **the wind that slumbereth** in his dwelling"* (укр. переклад: "Він вирушить у мандри між островами й містами людей та, наче білу погубу, принесе із **собою той вітровій, що спить** в його оселі");

Метафора: Уособлення

Опис: Метафора наділе північний вітер, який супроводжує Хробака, властивістю живої істоти — сном. Перекладач забезпечує повне відтворення цього метафоричного образу, проте вдається до лексичного посилення вихідного терміна: англійське "wind" перекладено як "вітровій" (замість нейтрального "вітер"). Такий вибір, очевидно, продиктований прагненням надати образіві більшої загрози, що адекватно відповідає космічному масштабу Рлім Шайкорта.

*"He would have risen to confront **the Eye**; but his swoon held him like a palsy"* (укр. переклад: "Він волів підвестися й зустріти те **Око** віч-на-віч, але непритомність знерухомлювала його, немов параліч")

Метафора: Персоніфікація

Опис: У цій метафорі (яка також функціонує як символічний образ) автор представляє Хробака та вихідну від нього загрозу у вигляді **Ока**. Цей образ символічно відображає всевідання антагоніста та неможливість сховатися від його впливу, що посилює відчуття безпорадності у головного героя, - та читача. Перекладач повністю зберігає цей ключовий образ, включно з капіталізацією слова "Око".

Категорія порівнянь теж демонструє високий ступінь збереження в українському перекладі. Основна функція цих тропів у тексті Кларка Ештона Сміта — акцентування на ключових характеристиках антагоніста: насамперед фізичній огиді, неприродній масивності та чужорідності (*нелюдській природі*).

Перекладацька стратегія полягала у точному відтворенні об'єктів порівняння, хоча деякі порівняння мають модифікації, додані перекладачем:

"...а передня його частина здіймалася над круглим п'єдесталом у формі білого диска, і на ній невиразно позначалися риси обличчя, що не могло належати ані земному звірові, ані океанському створінню" (укр. переклад: "...and his front reared

*upward from the dais in the form of a white round disk, and upon it were imprinted vaguely the lineaments of a visage **belonging neither to beast of the earth nor ocean-creature**")*

Порівняння: Заперечувальне

Опис: У цьому фрагменті перекладач повністю зберігає саму конструкцію порівняння, проте лексичний вибір призводить до звуження семантичного поля: використання слова "звір" замість ширшого англійського "beast" (яке в контексті жанру жахів може означати й "чудовисько") обмежує спектр порівнянь лише до звичайних тварин. Це суперечить авторському задуму: Хробак не схожий навіть на інших, фантастичних монстрів, що посилювало б його іншість.

*"The blade entered easily with a slicing and tearing motion, as if he had stabbed a **monstrous bladder**" (укр. переклад: "Клинок увійшов у хробакову плоть, краючи та прохромлюючи її так легко, ніби чаклун встромив його в якийсь велетенський міхур")*

Порівняння: Просте

Опис: Попри точний переклад іменника "bladder" як "міхур", що вдало підкреслює небіологічну природу тіла (відсутність опору, як у порожнистого органу), основна проблема виникає з прикметником "monstrous": в англійській мові він одночасно позначає "страшний / жахливий" та "величезний / гігантський". Оскільки в українській мові немає одного точного відповідника, який би передавав цю подвійну конотацію, перекладач пріоритезував категорію розміру: він використав слово "велетенський".

"The gash had widened prodigiously, and a stream surged from it like the waters of a broken weir, billowing outward around the dais" (укр. переклад: "Рана на боці хробака страхітливо розширилася, і з неї, наче вода, що рине крізь прорвану греблю, виливався бурхливий потік, здіймаючись великими хвилями навколо п'єдесталу")

Порівняння: Просте

Опис: Перекладач повністю зберігає порівняльний образ "прорваної греблі" ("broken weir"). Ця фігура є критично важливою: вона не дозволяє читачеві сприймати витікаючу субстанцію як кров чи іхор. Тим не менше Онуфрієнко використав слово

"рине" у порівняльному звороті ("наче вода, що рине крізь прорвану греблю"), щоб розкрити силу, закладену в англійському "surged".

Насамкінець варто розглянути, як Онуфрієнко адаптує англомовні епітети, оскільки саме їхнє використання є тим фундаментом, на якому К. Е. Сміт вибудовує моторошний образ Хробака. Аналіз засвідчує, що, на відміну від порівнянь, перекладач значно частіше вдається до модифікації епітетів — хоч і не тотальної — з метою посилення експресивності окремих образів.

"And amid the visage a mouth curved **uncleanly** from side to side of the disk, opening and shutting incessantly on a **pale and tongueless and toothless maw**" (укр. переклад: "І посередині того обличчя, сягаючи від одного краю диска до іншого, кривився **нечистий** рот, який постійно розверзався та стулявся, являючи очам **бліду, без'язику й беззубу пащу**")

Приклади: uncleanly → нечистий; pale → бліда; tongueless → без'язика; toothless → toothless.

Опис: У цьому уривку лексема uncleanly перекладена як "нечистий". Такий вибір є вельми вдалим, оскільки в українській мові слово "нечистий" має подвійну конотацію: воно позначає не лише фізичний бруд, а й асоціюється з демонічними силами (як англійський "unholy"), що додає образу Рлім Шайкорта додаткового, ще й "містичного" забарвлення. Епітет "pale" у цьому контексті передано прямим відповідником "блідий", що акцентує увагу саме на хворобливості образу. Слова tongueless і toothless відтворені за допомогою морфологічної адаптації: англійський суфікс відсутності -less трансформується в український префікс без- ("без'язика", "беззуба").

Втім, в інших фрагментах перекладацькі рішення видаються більш суперечливими, особливо коли йдеться про відтворення фізичних характеристик чудовиська:

"...Evagh beheld the **abhorrently swollen** mass of the monster, whose thickness was such as to overhang the dais' rim..." (укр. переклад: "...чаклун уздрів **мерзенно товсту** масу чудовиська, яке зробилося таким великим завтовшки, що боки його звисали над краями п'єдесталу...").

Приклади: abhorrently → мерзенна; swollen → товста

Опис: Тут прислівник "abhorrently" (мерзенно, огидно) збережено в загальному тоні опису, проте прикметник "swollen" трансформувався у більш нейтральне "товстий". В оригіналі цей епітет використано не випадково: він описує стан Хробака після поглинання інших чаклунів. Тобто "swollen" вказує на динамічну зміну форми тіла, на фізичний наслідок ненаситності монстра — він став більшим саме через те, що переповнений жертвами.

Український переклад повністю нівелює цей гротескний нюанс. Він фіксує лише статичний параметр розміру (*fat*), ігноруючи семантику неприродного розширення та натягування плоті, закладену в слові *swollen*. Вживання точнішого відповідника, наприклад, "роздутий", дозволило б зберегти моторошний натяк на те, що саме знаходиться всередині чудовиська і що стало причиною його огрядності. Варіант перекладача описує скоріше статичний розмір, аніж гротескну деформацію тіла.

Окремої уваги заслуговує цей приклад:

"...*Evagh professed himself willing to yield worship and service to the pale worm*" (укр. переклад: "...Еваг запрягся вклонятися й служити білому хробакові").

Приклади: pale → білий

Опис: В оригіналі Сміт використовує слово "pale", яке несе семантику неживого, трупного, виснаженого кольору, що зазвичай має негативну конотацію. Натомість перекладач замінює його на "білий" (*white*). Це рішення, ймовірно, продиктоване бажанням зберегти зв'язок із назвою повісті — "*The Coming of the White Worm*" ("Пришестя Білого Хробака").

У самому тексті Сміт називає монстра то *white*, то *pale*, однак Онуфрієнко, прагнучи термінологічної єдності, використовує у прикладі саме "білий". Така заміна частково нівелює горор-ефект, оскільки "блідий хробак" викликає значно моторошніші асоціації зі смертю та розкладом, аніж нейтральний "білий хробак".

2.2 Стилiстичнi засоби створення надприродного хронотопу в повiстi К.Смiта «Пришестя Бiлого Хробака» та особливостi їх вiдтворення в українському перекладi

Не менш важливу роль у твореннi атмосфери космiчного жаху, нiж безпосередньо образ антагонiста, вiдiграє середовище, в якому розгортаються подiї. У повiстi "Пришестя Бiлого Хробака" простiр не є пасивним тлом чи декорацiєю; вiн є активним, ворожим продовженням самої сутностi Рлiм Шайкорта, вiзуальним втiленням головної загрози — ентропiйного, потойбiчного холоду.

Вiдтак, у цьому пiдроздiлi дослiдження зосереджено на аналізi художнiх методiв опису фантастичної мiсцевостi. Увагу буде придiлено тому, як автор конструює ландшафт через конкретнi предметнi деталi (як-от крижана цитадель, айсберг тощо) та, що особливо важливо, через опис аномальних фiзичних явищ, якi порушують звичнi закони свiту та посилюють вiдчуття "iншостi".

Найбiльш показовим iнструментом для втiлення цих аномальних явищ є майстерне використання оксиморону:

"Frorely burned the sun above Mhu Thulan from a welkin clear and wannish as ice"
(укр. переклад: *"Студено палало сонце на чистому й блiдавому, наче крига, небесному склепiннi над Му Туланом"*).

Вже у першому прикладi ми бачимо оксиморон: *"frorely burned"*. Сонце, джерело тепла, виконує свою функцiю (*"burned"*), але робить це з протилежним, холодним ефектом (*"frorely"*). Порiвняння, яке слiдує за цим, посилює цей парадокс: небосхил (*"welkin"* – *архаїзм, що додає епiчностi*) описується як *"wannish as ice"* (*тобто блiдавий/хворобливий, наче крига*). Це вже служить чимось на кшталт ознаки появи Бiлого Хробака, адже це речення з'являється майже на самому початку оповiдання.

Український переклад передає цей ефект як: *"Студено палало"*, що є iдеальним вiдповiдником оксиморону, але варто закцентувати увагу на важливiй деталi: англійська лексема *"wannish"* мiстить виразну конотацiю хворобливої, виснаженої блiдостi, що вiдрiзняє її вiд нейтрального *"white"* та зближує з *"pale"*. Можна припустити, що Кларк Ештон Сміт навмисне використав це слово, аби пiдкреслити

не лише холод, а й хворобливу, "мертву" природу світла. Утім, для українського читача словосполучення "блідавий, наче крига" може виглядати дещо дивним, оскільки воно не повною мірою відтворює закладену в оригіналі семантику тотальної знебарвленості як ознаки відсутності життя.

Також слід звернути увагу на наступне речення:

"*At eve the aurora was hung from zenith to earth, like an arras in a high chamber of gods*" (укр. переклад: "Вечорами на небосхилі від зеніту й до самої землі зависало полярне сяйво, подібне до гобелена у високому чертозі богів").

В англійському оригіналі центральним тропом виступає розгорнуте порівняння, виражене маркером "like". Об'єктом порівняння є "the aurora", а суб'єктом (або образом) — "an arras" (гобелен, багата тканина завіса). Вибір лексеми "arras" є суттєвим: це не просто тканина, а предмет розкоші, що історично асоціюється зі шляхетними чи королівськими палатами, що негайно підсилює образ. Це порівняння доповнюється метафорою: простір, де з'являється сяйво, уподібнюється до "a high chamber of gods".

Переходячи до українського перекладу ми бачимо, що відбулися суттєві граматичні та лексико-семантичні трансформації. Найважливіша з них — це заміна пасивного стану на активний: англійське "was hung" замінено на українське "зависало".

Як наслідок, імплікація наявності божественного агента, який "вішає" сяйво, в українському тексті втрачається. "Зависало" — це те, що сяйво робить саме, воно описує його природний стан у просторі. Ця трансформація, ймовірно, зумовлена прагненням до милозвучності та природності української фрази (конструкція "сяйво було повішене" звучала б надто штучно та громіздко), але вона призводить до нейтралізації важливого стилістичного відтінку оригіналу — ідеї свідомого, кимось виконаного акту.

У наступному реченні ми спостерігаємо майстерне поєднання тропів, що базуються на контрасті та перебільшенні, зокрема гіперболи та оксиморона:

"*It seemed that the light shone from the north, pale and frigid as fire of ice; and going to the window he beheld a great beam that traversed all the sea, coming as if from the hidden*

pole" (укр. переклад: "Здавалося, що світло те сяяло з півночі, **бліде й холодне, наче полум'я з криги; підійшовши до вікна, він уздрів велетенський сніп світла, що перетинав усе море, ніби линучи з далекого, захованого за небосхилом полюса**")

В англійському оригіналі центральним виражальним елементом є оксиморон, втілений у парадоксальній конструкції "fire of ice". Цей троп є ядром порівняння (введеного маркером "as"), де сяйво уподібнюється до явища, що поєднує візуальні характеристики вогню з тактильними характеристиками льоду, що додатково підкреслюється епітетом "frigid" (що позначає "крижаний" або "холодний"). Це поєднання взаємовиключних понять ефективно передає дивовижну природу полярного сяйва і водночас промовисто вказує читачеві на неприродний (або аномальний) характер цього явища.

Далі у тексті, "*he beheld a great beam that traversed all the sea*", ми стикаємося з метафорою, де аморфне світлове явище описується як великий промінь, що надає йому форми. Ця метафора негайно посилюється гіперболою: твердження, що цей промінь "*traversed all the sea*", є очевидним художнім перебільшенням, що має на меті передати космічний масштаб сяйва, яке домінує над усім ландшафтом.

При переході до українського перекладу ми бачимо, що ключові літературні тропи речення — оксиморонне порівняння ("*наче полум'я з криги*") та гіпербола ("*перетинав усе море*") — відтворені адекватно та зберігають свою стилістичну силу. Цікавою є лексична заміна в рамках метафори: "*a great beam*" перекладено як "*велетенський сніп світла*". Лексема "*сніп*", можливо, є навіть більш вдалою, ніж "*промінь*", оскільки вона краще передає структуру сяйва, що часто складається з багатьох паралельних променів, зібраних разом.

Однак найпомітніша перекладацька трансформація, як і в попередньому аналізованому фрагменті, відбувається у фіналі речення. Оригінальний лаконічний вираз "*coming as if from the hidden pole*" зазнає значного розширення та конкретизації, перетворюючись на "*...ніби линучи з далекого, захованого за небосхилом полюса*". Перекладач тут вдається до додавання, вводячи епітет "*далекого*", та експлікації: абстрактне "*hidden*" він розшифровує, уточнюючи, як саме полюс захований — "*за небосхилом*". Таким чином, якщо оригінал залишає простір для містичного

тлумачення "прихованості" (де? як?), то переклад раціоналізує цей образ, перетворюючи його на конкретний, фізично-географічний опис джерела світла, що знаходиться за лінією горизонту.

Продовжуючи дослідження стилістичних засобів, варто звернути увагу на не менш яскраві описи, які автор застосовує до місця перебування самого Хробака — велетенської крижаної фортеці Йікілт. Одне з перших описів цієї гігантської структури, що з'являється у гавані, є особливо показовим:

*"It filled the broad haven from shore to shore, and sheered up to a **height immeasurable** with piled escarpments and tiered precipices; and its pinnacles hung like towers in the zenith above the house of Evagh"* (укр. переклад: "*Той айсберг заповнював собою всю широку гавань від берега до берега та підіймався в неозору височінь нагромадженнями ескарпів і незчисленними ярусами стрімчаків, а його гостроверхі крижані скелі здіймалися, неначе вежі, до самого зеніту, нависаючи над Еваговим домом")*

В оригінальному тексті домінує гіпербола, яка одразу задає нелюдський, грандіозний масштаб об'єкта. Це виражено у фразях "*filled the broad haven from shore to shore*" та "*a **height immeasurable***". Автор використовує мілітарну та архітектурну метафору для опису структури айсберга, вживаючи лексеми "*escarpments*" (ескарпи) та "*precipices*" (стрімчаки). Ця метафора посилюється у фіналі речення через порівняння: "*its pinnacles hung **like towers***". Звертає на себе увагу дієслово "*hung*", яке створює загрозливий, гнітючий образ: "вежі" айсберга нависають безпосередньо над "домом Евага", фізично та символічно домінуючи над людським житлом.

Український переклад точно відтворює гіперболічний масштаб та основні метафори (ескарпи, стрімчаки, вежі, тощо), проте вдається до низки характерних трансформацій та конкретизації. По-перше, на початку речення відбувається експлікація: безособове "It" замінюється на "Той айсберг". По-друге, перекладач активно насичує текст описовими епітетами, відсутніми в оригіналі. Так, "*pinnacles*" перетворюються на "гостроверхі крижані скелі". Епітети "гостроверхі" та "крижані" є додаваннями, які, хоча й логічно випливають з контексту (це айсберг). Аналогічна трансформація-додавання з спостерігається у фразі "незчисленними ярусами

стрімчаків", де "tiered" (ярусні) перетворюється на "незчисленні яруси". Перекладач посилює авторську ідею, додаючи ще один гіперболічний епітет ("незчисленні").

Для подальшого посилення образу неприродної величі айсберга, автор переходить від прямого опису до порівняння його з найграндіознішими міфічними об'єктами вигаданого світу, використовуючи прийом гіперболічного зіставлення:

"It was **higher than the dread mountain Achoravomas**, which belches rivers of flame and liquid stone that pour unquenched through Tscho Vulpanomi to the austral main. It was **steeper than the mountain Yarak**, which marks the site of the boreal pole; and from it there fell a wan glittering on sea and land" (укр. переклад: "Він був **вищий за страхітливу гору Ахоравомас**, яка вивергає ріки полум'я та рідкого каменю, що струменіють, незгасимі, попри Чо Вулпаномі та вливаються у води південного моря. Він був **крутіший за гору Ярак**, яка позначає місце, де розташований Північний полюс, і **тьмяне мерехтіння падало на море й на суходіл з його крижаного громаддя**").

В англійському оригіналі домінантним тропом знову є гіпербола, виражена через подвійне порівняння: айсберг Йікілт не просто великий, він вищий за гору Ахоравомас, і крутіший за гору Ярак. Кларк Єштон Сміт майстерно використовує прийом антитези: крижана споруда (Йікілт) перевершує за масштабом не лише еталонний північний пік (Ярак), але й свою пряму протилежність — страхітливу вогняну гору (Ахоравомас), що "belches rivers of flame".

Важливу роль відіграють вигадані топоніми (Achoravomas, Tscho Vulpanomi, Yarak), які створюють ефект епічної міфологізації простору. Фінал речення "from it there fell a wan glittering" створює контрастний образ: гігантське тіло випромінює слабе, хворобливе ("wan") світло, що підкреслює його неживу, примарну природу.

Аналізуючи переклад, насамперед варто відзначити стратегію роботи Євгена Онуфрієнка з авторськими топонімами. Перекладач вдається до практичної транскрипції (Achoravomas → Ахоравомас; Yarak → Ярак) та транслітерації (Tscho Vulpanomi → Чо Вулпаномі), що є абсолютно виправданим і стандартним рішенням. Це дозволяє зберегти оригінальну міфотворчість автора та екзотичне, "чужинське" звучання назв, не намагаючись їх штучно "українізувати".

Однак найбільш показовою є трансформація у фіналі речення. Оригінальна конструкція "*and from it there fell...*" є лаконічною і дещо абстрактною (займенник "*it*" / "*нього*"). Український перекладач вдається до прийому додавання та конкретизації, завершуючи речення словами "*...з його крижаного громаддя*". Ця вставка, відсутня в оригіналі, виконує дві функції. По-перше, вона усуває будь-яку можливу неоднозначність, чітко вказуючи на джерело світла. По-друге, що більш важливо, вона слугує стилістичним посиленням: лексеми "*крижаного*" та "*громаддя*" ще раз акцентують увагу на природі та масштабі айсберга, створюючи потужний, завершений образ, який логічно підсумовує весь опис.

Варто розглянути ще один приклад, який демонструє схожі тенденції гіперболізації та конкретизації при описі айсберга:

"...*they sighted in the late forenoon a monstrous iceberg whose pinnacles and crags loomed high as mountains*" (укр. переклад: "*...то перед самим полуднем побачили якийсь **страхотливо неосяжний айсберг**, чиї гострі вершини і стрімчаки бовваніли високо, неначе гори*").

В англійському оригіналі автор знову вдається до гіперболічного порівняння, яке є ключовим у цьому реченні: "*...loomed high as mountains*". Вершини айсберга ("*pinnacles and crags*") прирівнюються до гір, що є явним перебільшенням для підкреслення масштабу. Важливу роль відіграє епітет "*monstrous*". Ця лексема є семантично багатозаровою, оскільки вона одночасно вказує і на величезний розмір (*щось монструозне*), і на почуття страху та неприродності (*щось від "монстра"*). Дієслово "*loomed*" також є стилістично маркованим, створюючи атмосферу загрози та нечіткості обрисів гігантського об'єкта.

Український переклад демонструє надзвичайно цікаву лексико-семантичну трансформацію. Перекладач, зіткнувшись із багатозначним епітетом "*monstrous*", замість одного слова, використовує два: "**страхотливо неосяжний**". Таким чином, семантичне ядро "*monstrous*" передається через прислівник "*страхотливо*", а компонент розміру — через епітет "*неосяжний*" (якого немає в оригінальному реченні) Основне порівняння передано адекватно: "*loomed high as mountains*" стає "*бовваніли високо, неначе гори*", де "*бовваніли*" чудово відтворює конотації дієслова

"to loom" (замість "вимальовуватися" або "маячити"). Також, як і в попередніх прикладах, ми знову бачимо додавання конкретизуючого епітета: "pinnacles" (вершини) перекладено як "гострі вершини".

Кульмінацією описової майстерності є зображення руйнування айсберга, що настає одразу після загибелі Рлим Шайкорта, завершуючи центральний конфлікт повісті. Цей процес описаний з не меншою деталізацією, ніж сама поява крижаної фортеці:

"Crag by crag the ice was runneled and eaten away; and huge portions fell off with a mighty splashing; and the highest pinnacle collapsed; but still the blackness poured out as from an unfathomable fountain" (укр. переклад: "Один по одному тепло вкривало крижані стрімчаки айсберга мережею струмків і цілковито їх роз'їдало; величезні шматки відпадали від нього і з гучним плюскотом поринали у воду; ось уже пощезла його найвища вершина, проте чорнота й далі вивергалася з крижаної гори, неначе з незглибимого водограю".

В оригіналі відчуття жаху досягається насамперед через специфічний синтаксичний ритм: повторення сполучника "and" створює ефект невідворотності; катастрофа відбувається швидко, удари йдуть один за одним, не даючи читачеві перевести подих. Додаткової моторошності надає пасивна конструкція "eaten away", яка персоніфікує процес руйнування, натякаючи на те, що лід нищить якась містична, невидима сила, а не просто температура.

У перекладі Онуфрієнка ця сцена зазнала суттєвої трансформації. Перекладач застосував стратегію експлікації, ввівши у текст конкретного виконавця дії — лексему "тепло", якої не було в оригіналі. Це дещо змінює природу страху: замість містичного, незрозумілого "поїдання" льоду ("ice was eaten away"), читач бачить цілком фізичний, пояснюваний процес танення.

Подібна конкретизація спостерігається і далі: оригінальний вираз "with a mighty splashing" (з могутнім плюскотом) розширюється: перекладач додає дієслово "поринали у воду". Нарешті, у фіналі речення абстрактне джерело "it" (з нього) знову конкретизується як "з крижаної гори", що робить образ більш конкретним.

Остаточно закриває тему зникнення Йікілта лаконічне, але стилістично вивірене речення, що описує наслідки шторму та повне очищення морського простору:

"Thereafter, the night being moonless, it was lost to vision; and a gale rose, blowing strongly from the south; and at dawn the sea was void of any remnant" (укр. переклад: "Ніч, яка запала потому, була безмісячна, тож айсберг зник з очей; тоді здійнявся, налетів південний буревій, і на світанні в морі не лишилося й сліду велетенської крижини").

В оригінальному уривку автор використовує стриманий, майже фактологічний тон для опису остаточного зникнення айсберга. Мовний зворот *"it was lost to vision"* та фінальна фраза *"the sea was void of any remnant"* підкреслюють цю остаточність. Лексема *"remnant"* (залишок, рештка) є навмисно абстрактною, вона означає повну відсутність будь-яких слідів.

Перекладач, зберігаючи загальну послідовність подій, вдається до двох помітних трансформацій. По-перше, він трансформує синтаксичну структуру, замінюючи безособовий зворот *"it was lost to vision"* на чітку причиново-наслідкову конструкцію *"тож айсберг зник з очей"*, при цьому одразу вводячи експліцитний суб'єкт *"айсберг"* (в оригіналі — *"it"*). По-друге, що є більш показовим, він трансформує фінальний абстрактний вираз *"void of any remnant"*. Зберігши ідіоматичну основу (*"не лишилося й сліду"*), він додає уточнення — *"...велетенської крижини"*, якого в оригіналі немає. Ця трансформація відповідає загальній тенденції перекладача, яку ми спостерігали раніше: він прагне усунути неоднозначність, роблячи образ більш предметним та завершеним, щоб читач точно зрозумів, що саме зникло, логічно завершуючи сюжетну лінію айсберга.

Як і в попередньому підрозділі, де аналізувався образ антагоніста, нам необхідно узагальнити методи та типи опису фантастичної місцевості, до яких вдається Кларк Ештон Сміт задля психологічного впливу на читача, та стратегії, які застосовує перекладач для адаптації цих описів українською мовою.

Перша категорія охоплює аналіз фрагментів, у яких автор активно використовує оксиморони. Якщо при змалюванні антагоніста цей прийом слугував

для підкреслення його позамежної природи, то в описах локацій Сміт звертається до нього значно частіше, перетворюючи парадокс на основну характеристику світу Гіпербореї. Основною перекладацькою стратегією Онуфрієнка у цьому випадку стає максимально точно відтворення оксиморонних конструкцій зі збереженням їхньої семантичної суперечливості.

"*It seemed that the light shone from the north, pale and frigid as fire of ice...*" (укр. переклад: "Здавалося, що світло те сяло з півночі, бліде й холодне, мов полум'я з криги...").

У цьому реченні автор поєднує дві протилежні стихії — вогонь та лід ("*fire of ice*"), причому поняття вогню наділяється епітетами, які зазвичай характеризують холод (*pale, frigid*). Таке поєднання створює образ "мертвого світла", що не гріє, а заморожує. Перекладач вдається до дослівного калькування оксиморону ("*полум'я з криги*"), що є цілком виправданим кроком: це дозволяє без втрат передати авторський задум та зберегти когнітивний дисонанс, закладений в оригіналі.

"***Frorely burned*** the sun above Mhu Thulan from welkin clear and wannish as ice" (укр. переклад: "**Студено палало** сонце над Му Туланом із небес, ясних і блідавих, наче крига")

Оксиморон "*frorely burned*" будується на контрасті між дією ("*burned*") та способом дії ("*frorely*"). Сміт використовує архаїзм "*frore*", у той час як український перекладач майстерно адаптує цей стилістичний нюанс, використовуючи прислівник "*студено*": це слово, на відміну від нейтральних "*холодно*" чи "*морозно*", має більш виразне фольклорно-поетичне.

Окрему категорію описів фантастичної місцевості становлять образи руйнування та занепаду. Кларк Ештон Сміт майстерно використовує контраст, спершу змальовуючи красу та життєву енергію локацій (*квітучі сади, людні вулиці*), щоб потім шокувати читача картиною їхньої миттєвої загибелі. Цей прийом є ключовим для реалізації концепту ЖАХ, оскільки він демонструє тотальну беззахисність людської цивілізації перед навалом паранормальних сил. Світ людей, попри свою упорядкованість, виявляється крихким і безсилим перед "*білою смертю*" Рлім Шайкорта.

Перекладацька стратегія характеризується прагненням зберегти трагічний пафос оригіналу, використовуючи лексику з відтінком урочистості або фаталізму.

"In that light the rocks were paler than marble, and the sands were whiter than sea-salt, and the huts of the fishermen were as white tombs" (укр. переклад: "У тому світлі скелі були блідіші за мармур, прибережні піски — біліші за морську сіль, а рибальські хатинки скидалися на білі гробниці").

У цьому реченні автор використовує градацію порівнянь, перетворюючи природні об'єкти на символи неживої матерії (мармур, сіль), а житла людей — на місця поховання. Перекладач точно відтворює компаративні конструкції ("блідіші за...", "біліші за..."). Важливим є переклад фінального порівняння "as white tombs" як "скидалися на білі гробниці". Дієслово "скидалися" додає опису певної динаміки сприйняття, підкреслюючи, що ця зміна є неприродною, візуальною оманною, яка, однак, відображає сутність того, що сталося: життя покинуло це місце.

"Far inland fell the rays, bringing to the fields and gardens a blight of trans-Arctic winter; and forests were frozen and the beasts that roamed them were turned as if into marble, so that men who came long afterward to that region found the elk and bear and mammoth still standing in all the postures of life" (укр. переклад: "Далеко вглиб суходолу сягали ті промені, несучи полям і садам згубу трансарктичної зими; і ліси промерзли до краю, і звірі, що блукали в них, вклякали, немов обертаючись на мармур, тож коли значно пізніше люди прийшли до тих країв, то знайшли лосів, ведмедів і мамутів, які досі стояли, застигнувши в тих позах, які мали за життя").

Перекладач передає слово "blight" іменником "згуба", який має високе стилістичне забарвлення, — хоча в даному випадку ближче було б використати слово "причина"; "blight" також може означати епідемію якоїсь хвороби, що добре поєднувалося б із згаданою "болючістю" світла, проте в контексті повісті ми можемо бачити, що Ештон Сміт має на увазі саме магичне прокляття, а не фізіологічну епідемію.

Цікавим є перекладацьке рішення для фрази "were turned": Онуфрієнко вживає дієслово "вклякали" (стали нерухомими, застигали). Це слово є більш експресивним,

ніж просте "перетворювалися", оскільки містить сему раптового заціпеніння, що підсилює ефект миттєвої смерті.

"*Ruthfully he saw the blasting of flower-girdled Cerngoth, and the boreal stillness that descended on the thronged streets of Leqquan, and the frost that seared with sudden whiteness the garths and orchards of the sea-fronting valley of Aguil*" (укр. переклад: "Сповнений скорботи, дивився він, як прибило холодом оперізаний квітами Сернгот, як бореальне безгоміння зійшло на заюрблені вулиці Леквана, і як раптовий мороз обпалив своєю білиною обійстя і сади приморської долини Агіл").

У цьому фрагменті Сміт будує образ на різких контрастах. Особливо цікавим є переклад лексеми "blasting". В оригіналі це слово вжито без уточнення агента дії: воно означає "руйнівний удар" або "вибухову хвилю", залишаючи причину руйнування імпліцитною (зрозумілою з контексту, але не названою прямо). Натомість Онуфрієнко вдається до лексичного розгортання, перекладаючи це як "прибило холодом". Перекладач додає конкретну причину ("холодом"), якої немає в англійському синтаксисі цього речення.

Особливої уваги заслуговує відтворення метафори "seared" ("обпалив, прунік"). В оригіналі автор використовує дієслово, зазвичай пов'язане з вогнем, для опису дії морозу. Перекладач зберігає цей оксиморон, вживаючи слово "обпалив", чим вдало передає фізичне відчуття екстремального холоду, який за своєю інтенсивністю та руйнівною силою дорівнює вогню. Через це цей приклад також можна віднести і до категорії оксиміронів, яку ми розглядали вище.

Варто наголосити, що у всіх наведених прикладах апокаліптичного ландшафту К. Е. Сміт оперує сталим набором лейтмотивів та епітетів: "pale" (блідий), "white" (білий), "marble" (мармур), "sea-salt" (морська сіль), "tombs" (гробниці). Цей лексичний ряд символічно резонує з портретними характеристиками самого Рлім Шайкорта, проаналізованими у попередніх підрозділах. Фактично, знищення Гіпербореї подається автором як тотальне уподібнення навколишнього світу до образу Хробака: природа не просто гине, вона набуває рис свого вбивці — стає блідою, холодною і статичною. Міста перетворюються на гробниці, а мешканці лісів — від лосів до величних мамутів — застигають, немов крижані статуї. Прикметно,

що для опису цього процесу автор свідомо уникає тривіальних означень на кшталт "frozen", віддаючи перевагу більш екзотичним та художнім метафорам скам'яніння ("turned as if into marble").

Аналіз перекладу засвідчує, що Онуфрієнко у відтворенні цих образів обрав стратегію прямого еквівалентного перекладу, не вдаючись до транскреації (*transcreation*) — діяльності, що поєднує лінгвістичний переклад із глибокою культурною адаптацією та творчим переосмисленням тексту. Оскільки образи "білої смерті", мармуру та солі є універсальними символами, зрозумілими як англомовному, так і українському читачеві, перекладач зберіг оригінальну метафоричну систему без змін [49].

Насамкінець варто проаналізувати специфіку зображення фантастичного ландшафту, де автор свідомо руйнує читацькі очікування, занурюючи реципієнта в атмосферу ірраціонального. Письменник трансформує архетипні, знайомі образи (*печеру, узбережжя, ліс, замок*), імплементуючи в них елементи "неправильності": чорну воду, лід, що випромінює химерне світло, або вітер, наділений зловмисною волею.

Аналіз перекладу засвідчує, що при відтворенні цих фрагментів Онуфрієнко, хоча й прагне зберегти оригінальну образну систему, часто вдається до стратегій експлікації (*уточнення*) та інтенсифікації (*посилення*): тобто, на відміну від роботи з оксиморонами, де домінував буквальний переклад, тут перекладач частіше конкретизує деталі або додає емоційно забарвлену лексику, щоб зробити фантастичний образ більш візуально виразним для українського читача.

"Embedded here in the walls, as if in the stone of nether strata, he saw dwellings such as men had never built, and vessels that might belong to other ages or worlds; but nowhere could he detect the presence of any living creature; and no spirit or shadow gave response to the necromatic evocations which he uttered oftentimes as he went along the chasms and chambers" (укр. переклад: *"Він побачив, що у тутешніх крижаних стінах, наче у камені глибоких підземних верств, були занурені оселі, подібних до яких люди ніколи не будували, й судна, які могли належати хіба що іншим епохам чи світам, але ніде не зміг він виявити присутності жодного живого створіння; ані жодний дух, ані*

примара не відгукнулися на некромантські прикликання, які він часто промовляв, ідучи понад проваллями та проходячи порожнинами в кризі")

У цьому реченні К. Е. Сміт застосовує кілька важливих прийомів для створення ефекту фантастичного жаху. По-перше, він порушує фізичні закони простору: будівлі та кораблі, які знаходить Еваг, розташовані не біля стін, а безпосередньо в них ("*Embedded here in the walls...*"), наче скам'янілості в геологічних пластах. Ця деталь одразу маркує простір як протиприродний.

По-друге, автор підкреслює чужорідність оточення через заперечення — тобто визначення об'єкта через те, чим він не є. Замість детального опису краєвида, Сміт зазначає, що це були оселі, "*яких люди ніколи не будували*" (*such as men had never built*), і судна з "*інших епох чи світів*" (*vessels that might belong to other ages or worlds*). Такий прийом залишає широкий простір для читацької уяви, посилюючи відчуття зіткнення з невідомим.

Нарешті, атмосфера жаху досягає кульмінації через гіперболу абсолютної порожнечі. Відсутність живих істот ("*nowhere could he detect the presence of any living creature*") — це очікуваний троп, проте автор йде далі, зазначаючи, що навіть мертві ігнорують героя: "*and no spirit or shadow gave response*". Це створює ефект тотальної онтологічної самотності: це місце настільки мертве, що тут не діють навіть закони некромантії.

Аналізуючи українську версію, бачимо застосування стратегії конкретизації. Нейтральне "*walls*" перекладач трансформував у "*крижані стіни*", що є контекстуально вмотивованим додаванням: це постійно нагадує читачеві про локацію (*айсберг*) і фізичний холод.

Також показовою є культурна адаптація у другій частині речення, де лексему "*shadow*" перекладено як "*примара*". В англійській готичній традиції слово *shadow* часто позначає містичну сутність, духа або "*живу тінь*", що є окремим фольклорним образом. В українській культурі прямий відповідник "*тінь*" частіше сприймається як оптичне явище або метафора, а не як самостійна потойбічна істота. Тому заміна на "*примару*" дозволяє зберегти логічний зв'язок зі згаданими далі "*некромантськими прикликаннями*".

"The berg shone in part with a weird light; and from its loftiest pinnacle poured an ink-black torrent..." (укр. переклад: "Частина айсберга випромінювала якесь химерне світло; а з його найвищої вершини лився бурхливий чорнильно-чорний потік...")

У цьому фрагменті, що змальовує руйнацію цитаделі після загибелі Хробака, фантастичність місцевості досягається через кольорову антитезу та порушення фізичних властивостей матерії: білосніжний айсберг вивергає *"ink-black torrent"* (чорнильно-чорний потік). Ця субстанція, що димить, наче окіп, асоціюється з інопланетною кров'ю ("*іхором*") Рлім Шайкорта, яка оскверняє чистоту льоду. Додатковим елементом ірреальності виступає світіння льоду: *"The berg shone in part with a weird light"*. Оскільки лід сам по собі не здатен випромінювати світло, ця деталь підкреслює, що джерело сяйва є чужорідним для земної природи.

При адаптації тексту перекладач застосував стратегію стилістичного посилення. По-перше, нейтрально-містичне слово *"weird"* перекладено як *"химерний"*, ніж просте *"дивний"*. По-друге, Онуфрієнко знову вдається до конкретизації через додавання, вводячи епітет *"бурхливий"*, якого не було в оригіналі.

"Madly from the north the wind beat upon his square-based towers; and birds were cast like blown leaves of autumn against the stout-paned windows; and devils seemed to tear and strain at the granite walls" (укр. переклад: "Вітровий, налетівши з півночі, несамовито шмагав квадратні при основі вежі його дому; птахів жбурляло у міцні віконні шибки, неначе звіяне осіннє листя; муровані з граніту стіни двигтіли так, немов їх намагалися порвати на шматки руки дияволів")

У цьому описі К. Е. Сміт створює атмосферу жаху через агресивну персоніфікацію природних явищ. Вітер тут виступає не просто погодним явищем, а живою, ворожою сутністю, що діє *"madly"* і цілеспрямовано атакує житло чаклуна. Сила вітру настільки неприродна, що здається, ніби це самі дияволи (*devils*) намагаються розірвати гранітні стіни. Тут автор остаточно стирає межу між фізичним катаклізмом та демонічною атакою. Особливого трагізму сцені надає порівняння *"birds were cast like blown leaves"*. Ця метафора підкреслює абсолютну безпорадність живих істот перед навалом надприродного холоду: птахи, символи свободи, перетворюються на неживе сміття, яке стихія безжалісно жбурляє об шибки.

Онуфрієнко при адаптації цього фрагмента знову використовує стратегію лексичної інтенсифікації та конкретизації.

По-перше, перекладач посилює експресивність дієслів: англійське "beat" замінено на більш різке й болісне "шмагав", а "cast" — на "жбурляло". По-друге, у фінальній частині речення застосовано прийом доповнення образу. В оригіналі говориться, що дияволи просто "tear and strain" стіни. Перекладач робить цей образ більш матеріальним, додаючи іменник "руки": "немов їх намагалися порвати на шматки руки дияволів".

Висновки до Розділу 2

У другому розділі магістерської роботи здійснено комплексний лінгвостилістичний аналіз засобів творення надприродного жаху в повісті Кларка Ештона Сміта "Пришестя Білого Хробака" та досліджено специфіку їх відтворення в українському перекладі Євгена Онуфрієнка. Проведене дослідження дозволяє зробити висновки щодо особливостей авторської поетики та перекладацьких трансформацій у двох ключових площинах: конструюванні образу антагоніста та моделюванні фантастичної місцевості.

По-перше, було встановлено що образ Рлім Шайкорта (Білого Хробака) будується автором не через пряму деталізацію, а через стратегію поступового нагнітання загрози та використання тропів, спрямованих на виклик онтологічної огиди. Кларк Ештон Сміт активно використовує антономазію (заміну власного імені на описові конструкції *The One, He, entity, being*), щоб підкреслити божественний і водночас чужорідний статус істоти. Перекладач здебільшого зберігає цей прийом, вдало відтворюючи капіталізацію займенників (*Той, Він*), проте схильний до уніфікації абстрактних понять (зведення *being* та *entity* до єдиного відповідника "істота").

Ключовим засобом опису зовнішності монстра є опис через заперечення — *neither beast nor ocean-creature*, — та порівняння. Аналіз показав, що перекладач прагне до максимальної еквівалентності, однак у деяких випадках вдається до

звуження семантики (*переклад "beast" як "звір" замість ширшого "чудовисько"*), що послаблює ефект абсолютної "іншості" антагоніста.

Найбільш суперечливим аспектом перекладу виявилася робота з конотативними відтінками епітетів. З одного боку, Є. Онуфрієнко вдало застосовує інтенсифікацію, обираючи лексеми з виразним демонічним забарвленням (*uncleanly* — "нечистий", *taw* — "паца"). З іншого боку, зафіксовано випадки нейтралізації важливих семантичних нюансів: заміна епітета "pale" (блідий) на "white" (білий колір), або переклад "swollen" (хворобливо роздутий, набряклий) як "fat" (товстий) нівелював елемент боді-горору та фізичних змін монстра.

Також було доведено, що основними стилістичними маркерами фантастичної місцевості (*Гіперборія, айсберг Йікілт*) у Сміта виступають оксиморон, інверсія та апокаліптична гіпербола.

Оксиморонні конструкції, що базуються на поєднанні вогню і льоду (*fire of ice, frorely burned*), відтворені перекладачем із максимальною точністю (*калькуванням*), що дозволило зберегти ефект когнітивного дисонансу, закладений автором. Також вдалою є адаптація архаїзмів (*наприклад frorely* — *студено*).

Фантастичні елементи (*чорна вода, світло з льоду, будівлі всередині стін*) у перекладі зазнала впливу стратегії експлікації. Перекладач часто додає деталі, відсутні в оригіналі, щоб зробити образ зрозумілішим та візуально завершеним (*наприклад, walls конкретизується як крижані стіни*).

Окремою категорією є сцени загибелі світу під впливом "білої смерті". Перекладач обрав стратегію еквівалентного перекладу для ключових символів (*мармур, сіль, гробниці*), не вдаючись до транскреації, але у сценах активного руйнування Онуфрієнко схильний раціоналізувати причини подій. Так, якщо в оригіналі вживаються слова з широкою семантикою (*наприклад, blasting* — *удар/вибух невизначеної природи, або пасивний стан ice was eaten away*), то в перекладі з'являються конкретні агенти дії.

Узагальнюючи викладене, можна стверджувати, що Євген Онуфрієнко у перекладі повісті «Пришестя Білого Хробака» демонструє тенденцію до підвищення експресивності тексту. Він успішно відтворює атмосферу жаху через збереження

оксиморонів та вдалий підбір стилістичних відповідників. Водночас спостерігається схильність перекладача до експлікації (пояснення незрозумілого) та конкретизації образів.

ВИСНОВКИ

У роботі здійснено дослідження поетики жаху в повісті Кларка Ештона Сміта «Пришестя Білого Хробака» (*The Coming of the White Worm*) та проаналізовано особливості відтворення стилістичних засобів створення надприродного жаху в українському перекладі Євгена Онуфрієнка. Реалізація поставлених у вступі завдань дозволила дійти таких висновків:

Встановлено, що література жахів (горор) є специфічною жанровою системою, основна прагматична мета якої полягає у виклику емоційної реакції «арт-жаху» (*art-horror*). Ця реакція базується на поєднанні страху (перед загрозою) та відрази (перед порушенням природних норм). Дослідження показало, що ключовими механізмами впливу на читача у цьому жанрі є саспенс (стан тривожного очікування) та апеляція до базових концептів СМЕРТЬ, ОГИДА і ЖАХ. З перекладознавчої точки зору, тексти жанру горор вимагають від перекладача не лише передачі інформативного змісту, а й збереження атмосфери, ритму та емоційної напруги.

Аналіз повісті підтвердив, що К. Е. Сміт, як представник напряму *weird fiction*, формує атмосферу жаху через вишукану, поетично насичену стилістику та статичне нагнітання загрози: головне джерело страху — Рлім Шайкорт (або Білий Хробак) — конструюється автором як космічна, позамежна сутність. Для цього використовуються такі стилістичні засоби, як антономазія (заміна імені на абстрактні поняття), негативна дефініція (опис через заперечення земних ознак) та гіпербола (підкреслення віку, що перевищує вік всесвіту). Подібні методи (разом з окріморонами) Ештон Сміт використовує і для опису фантастичної місцевості, включаючи холодні, неживі гіперборейські пейзажі.

Зіставний аналіз оригіналу та перекладу Євгена Онуфрієнка дозволив виявити домінуючі перекладацькі стратегії та оцінити їхню ефективність. Перекладач обрав стратегію, спрямовану на збереження архаїзованого, "високого" стилю автора, з тенденцією до підвищення експресивності тексту.

Виявлено, що перекладач схильний до стратегії інтенсифікації прагматичного впливу на читача. Нейтральні або загальноновживані дієслова та прикметники в

перекладі часто замінюються на більш експресивні відповідники (*наприклад, beat* → *шмагав, weird* → *хімерний, wind* → *вітровий*). Водночас зафіксовано випадки нейтралізації окремих образів. Зокрема, уніфікація епітета "*pale*" (*блідий*) як "*білий*" призвела до часткової втрати конотації хворобливості, а переклад епітета "*swollen*" (*роздутий*) як "*товстий*" також дещо знизив ефект фізіологічного жаху.

Підсумовуючи, можна стверджувати, що український переклад повісті «Пришестя Білого Хробака» є високоякісною адаптацією, яка успішно реалізує головну прагматичну мету жанру — занурення читача в атмосферу надприродного жаху. Євгену Онуфрієнку вдалося відтворити специфічний колорит твору та передати відчуття космічної загрози, що дуже важливо для творів лавкрафтовського жаху.

Виявлені трансформації (*зокрема, тенденція до конкретизації*) є виправданими (*за винятком деяких згаданих вище випадків*) засобами адаптації складного поетичного тексту для сприйняття сучасним українським читачем.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антономазія. Енциклопедичний словник класичних мов / за ред. Л. Л. Звонської. 2-ге вид. випр. і допов. Київ: ВПЦ «Київський університет», 2017. С. 40.
2. Борзова М. У драговині визначень та змін, які невтомно множаться як цвіль у «Будинку Ашерів»: Атрибутивні ознаки горор-жанру. Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. 2023. №1. С. 16–23.
3. Божко О. Лінгвальна репрезентація атмосфери саспенс в англійських художніх творах жанру хоррор. Херсон: Херсон. держ. ун-т, 2017. 251 с.
4. Вовк О. Жах як основний жанротвірний елемент в американських романах літератури жахів. Київ: Наук. вісн. Міжнар. гум. ун-ту, 2016. С. 84–87.
5. Гудманян А. Генези та жанрові особливості літератури жахів з позицій сучасної науки про переклад. Київ: Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах, 2017. С. 12–17.
6. Денісова Д. Д. Химерна фантастика: до проблеми перекладу терміну «weird fiction» українською. Філологічні трактати. 2017. Т. 9, № 3. С. 116–123.
7. Дорошенко С. Загальне мовознавство: навч. посіб. Київ: Центр навчальної літератури, 2006. 100 с.
8. Іванова А. Емотивність жанру літератури жахів: перекладознавчий аспект. Results of Modern Scientific Research and Development. Мадрид, 2021. С. 236–239.
9. Іванова А. О., Глюдзик Ю. В. Жанр хоррор у емотивному розрізі: перекладацька складова. Наукові записки Національного університету «Острозька академія»: серія «Філологія». Острог: Вид-во НаУОА, 2022. Вип. 15(83). С. 79–83.
10. Качуровський І. В. Готична література та її жанри. Сучасність. 2002. № 5. С. 59–67.
11. Лавкрафт Г. Ф. Повне зібрання прозових творів: у 3 т. Т. 1. Київ: Вид-во Жупанського, 2016. 448 с.

12. Лавкрафт Г. Ф. Повне зібрання прозових творів: у 3 т. Т. 2. Київ: Вид-во Жупанського, 2017. 480 с.
13. Лавкрафт Г. Ф. Повне зібрання прозових творів: у 3 т. Т. 3. Київ: Вид-во Жупанського, 2018. 456 с.
14. Лавкрафт Г. Ф. Поклик Ктулгу. Колір зла: збірка. Харків: КСД, 2016. 460 с.
15. Лавкрафт Г. Ф. У горах божевілья. Том 1. Київ: VarVar Publishing, 2024. 64 с.
16. Левченко А. Особливості відтворення літератури жаху в сучасних умовах перекладу. Електронний ресурс. URL: <http://www.vtei.com.ua/doc/16.10.2015/66/6.23.pdf>
17. Лободзінська К.А., Марченко В.В. Особливості відтворення наративної напруги в англomовній літературі жахів. Молодий вчений. 2021. Вип. 10 (98). С. 333–337.
18. Мариняк К. Короткий огляд систем транслітерації з української на англійську мову. Західноканадський збірник. Едмонтон-Острог: Наукове товариство ім. Шевченка в Канаді, 2008. Т. 5. С. 478–484.
19. Мацевко-Бекерська Л. В. Своєрідність наративної історії в українській малій прозі кінця ХІХ – початку ХХ століть. Слово і Час. 2009. С. 67–74.
20. Раті А. Жанрові особливості англomовної літератури жахів та їх відтворення українською мовою: автореф. дис. ... канд. філол. наук: Київ, 2016. 26 с.
21. Савчук Р. І. Теорія художнього наративу в контексті когнітивно-семіотичної інтерпретації французького прозового тексту. Science and Education a New Dimension. 2017. № 124. С. 65–68.
22. Сміт К. Е. Пришестя Білого Хробака (переклад з англ. Є. Онуфрієнко). Київ: Майстри готичної прози, 2023.
23. Толосюк В. Відтворення лінгвостилістичних особливостей англomовних романів-жахів українською. Електронний ресурс. URL: https://dspace.nau.edu.ua/bitstream/NAU/45818/1/Толосюк_дипломна_робота.pdf
24. Трофименко А. Жанрові особливості літератури жахів. Літературний процес: методологія, імена, тенденції. 2021. № 17. С. 72–80.

25. Ahmad A. *Bordering On Fear: A Comparative Literary Study of Horror Fiction*. Ottawa: Carleton University, 2010. 153 p.
26. Allen G. *Intertextuality*. New York: Routledge, 2000. 270 p.
27. Badley L. *Writing Horror and the Body: The Fiction of Stephen King, Clive Barker and Anne Rice*. Westport: Greenwood Press, 1996. 200 p.
28. Barret E. *Elements of Aversion: What Makes Horror Horrifying?* 1997. 15 p.
URL: <https://ru.scribd.com/document/183813327/Horror-Factor-Elements-of-Aversion-What-Makes-Horror-Horrifying-t>
29. Burger A. *Teaching Stephen King: Horror, the Supernatural and New Approaches to Literature*. London: Palgrave Macmillan, 2016. 220 p.
30. Camara A. C. *Dark Matter: British Weird Fiction and the Substance of Horror, 1880–1927*: PhD diss. Los Angeles: University of California, 2013. 226 p.
31. Carroll N. *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. New York: Routledge, 1990. 256 p.
32. Clasen M. *The Anatomy of the Zombie: A BioPsychological Look at the Undead Other*. *Otherness: Essays and Studies*. Aarhus: Aarhus University, 2010. P. 1–23.
33. Clasen M. *Evil Monsters in Horror Fiction: An Evolutionary Perspective on Form and Function*. In: *A History of Evil in Popular Culture*. Vol. 2. California: ABC-CLIO/Praeger, 2014. P. 39–47.
34. Clasen M. *Evolutionary Study of Horror Literature*. In: *The Palgrave Handbook to Horror Literature*. London: Palgrave Macmillan, 2018. P. 355–363.
35. Cordasco R. *Out of This World: Speculative Fiction in Translation from the Cold War to the New Millennium*. University of Illinois Press, 2021. 316 p.
36. Cuddon J. A. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. London: Penguin, 2014. P. 19.
37. Dannenberg H. P. *Coincidence and Counterfactuality: Plotting Time and Space in Narrative Fiction*. Nebraska: University of Nebraska Press, 2018. 304 p.
38. Fitzsimmons P. *Turning Dark Pages and Transacting with the Inner Self: Adolescents' Perspectives of Reading Horror Texts*. In: *The Palgrave Handbook to Horror Literature*. London: Palgrave Macmillan, 2018. P. 101–112.

39. Gelder K. *The Horror Reader*. Abington: Routledge, 2000. 411 p.
40. Hambly B. *The Man Who Loved His Craft*. In: Lovecraft H. P. *The Transition of H.P. Lovecraft: The Road to Madness*. NY: Ballantine Books, 1996. P. vii–x.
41. Hills M. *The Pleasures of Horror*. London: A&C Black, 2005. 224 p.
42. Horror Writers Association. URL: <https://horror.org>
43. Joshi S. T. *The Annotated Supernatural Horror in Literature: Revised and Enlarged*. Hippocampus Press, 2012. 228 p.
44. King S. *Danse Macabre*. New York: Gallery Books, 2010. 512 p.
45. Lovecraft H. P. *Supernatural Horror in Literature*. New York: Dover Publications, 1973. 128 p.
46. Morgan J. *Biology of Horror*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2002. 263 p.
47. Mulvey-Roberts M. *The Handbook to Gothic Literature*. New York: Univ. Press, 1998. 294 p.
48. Nevins J. *Horror Fiction in the 20th Century: Exploring Literature's Most Chilling Genre*. Westport: Praeger, 2017. 220 p.
49. Newmark P. *A Textbook of Translation*. New York: Prentice Hall, 1998. 311 p.
50. Norman T. L. *Gothic Modernism: Revising and Representing the Narratives of History and Romance*. Knoxville: University of Tennessee, 2012. 207 p.
51. Prince G. *A Dictionary of Narratology*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1987. 118 p.
52. Punter D. *Global Horror: Pale Horse, Pale Rider*. In: *The Palgrave Handbook to Horror Literature*. London: Palgrave Macmillan, 2018. P. 191–201.
53. Radcliffe A. *On the Supernatural in Poetry*. *The New Monthly Magazine and Literary Journal*. London: SandR Bentley, 1826. Vol. 16, No. 1. P. 145–152.
54. Riquelme J.-P. *Gothic and Modernism: Essaying Dark Literary Modernity*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2008.
55. Smith C. A. *The Coming of the White Worm*. *Stirring Science Stories*. Vol. 1. New York, 1941. P. 105–114.

56. Stableford B. Clark Ashton Smith. In: Pringle D. (ed). *St James Guide to Fantasy Writers*. Detroit: St James Press, 1996. P. 529–530.
57. Stein K. F. *Critical Literacy Teaching Series: Challenging Authors and Genres*. Leiden: Brill, 2017. 272 p.
58. Varma D. P. *The Gothic Flame*. London: Scarecrow Press, 1966. 264 p.
59. Winter D. E. *Prime Evil*. New York: Dutton Adult, 1988. 384 p.
60. Wisker G. *Horror Fiction: An Introduction*. New York: Continuum, 2005. 294 p.

ДОДАТКИ

Таблиця 2.1

Приклади використання літературних тропів при описі Хробака

Оригінал	Переклад	Коментарі
<p>"There is One that inhabits the place of utter cold, and One that respireth where none other may draw breath. In the days to come He shall issue forth among the isles and cities of men, and shall bring with Him as a white doom the wind that slumbereth in his dwelling"</p>	<p>"Існує Той, хто населяє місце лютого холоду, Той, хто вільно дихає там, де нікому іншому несила дихнути. У дні прийдешні Він вирушить у мандри між островами й містами людей та, наче білу погубу, принесе із собою той вітровий, що спить в його оселі"</p>	
<p>"Full upon him now was the light of the iceberg through his northern windows; and it seemed that a great Eye regarded him in the light. He would have risen to confront the Eye; but his swoon held him like a palsy"</p>	<p>"На ту мить світло айсберга вже рясно лилося на мага крізь північні вікна, і здавалося, що велетенське Око розглядало його в тому сяйві. Він волів підвестися й зустріти те Око віч-на-віч, але непритомність знерухомлювала його, немов параліч"</p>	
<p>"...the One whose coming was foretold by the prophet Lith"</p>	<p>"...Тому, чиє пришествя провістив пророк Літ"</p>	
<p>"The name of the One that they served was Rlim Shaikorth, and he dwelt in the highest summit of the ice-mountain"</p>	<p>"Імення того Древнього, якому вони служили, було Рлім Шайкорт, і жив він у найвищій вершині крижаної гори"</p>	<p>Для перекладу істинного імені Хробака перекладач використовує транскодування</p>
<p>"And on the dais was that being whose advent prophet Lith had foretold obscurely"</p>	<p>"А на тому н'єдесталі була істота, чиє пришествя туманно провістив пророк Літ"</p>	<p>Слово «being» та «entity» (див. нижче) український перекладач переклав одним словом: <u>істота</u>.</p>

<p>"At sight of this entity, the pulses of Evagh were stilled for an instant by terror; and, following quickly upon the terror, his gorge rose within him through excess of loathing. In all the world there was naught that could be likened for its foulness to Rlim Shaikorth"</p>	<p>"Від вигляду мієї істоти Евагове серце на мить застигло від жаху а слідом за жахом йому до горла підступила нудота від надзвичайної огиди, адже в усьому світі не було нічого, що в мерзенності своїй могло дорівнятися Рлім Шайкортіві"</p>	<p>В оригіналі є два речення, які український перекладач поєднав в одну. Крім того, "<u>pulses of _____ Evagh</u>" переклали як "<u>Евагове серце</u>".</p>
<p>"Something he had of the semblance of a fat white worm; but his bulk was beyond that of the sea-elephant"</p>	<p>"Він був подібний до товстого білого хробака; однак громаддя його тіла було більшим, аніж у морського слона"</p>	
<p>"His half-coiled tail was thick as the middle folds of his body; and his front reared upward from the dais in the form of a white round disk, and upon it were imprinted vaguely the lineaments of a visage belonging neither to beast of the earth nor ocean-creature"</p>	<p>"Його згорнутий напівкільцем хвіст був завтовшки такий самий, як серединні складки тулуба, а передня його частина здіймалася над круглим п'єдесталом у формі білого диска, і на ній невиразно позначалися риси обличчя, що не могло належати ані земному звірові, ані океанському створінню"</p>	
<p>"And amid the visage a mouth curved uncleanly from side to side of the disk, opening and shutting incessantly on a pale and tongueless and toothless maw"</p>	<p>"І посередині того обличчя, сягаючи від одного краю диска до іншого, кривився нечистий рот, який постійно розверзався та стулявся, являючи очам білду, без'язику й беззубу пащу"</p>	<p>В оригінальному тексті немає нічого про "<u>... являючи очам...</u>".</p>
<p>"The eye-sockets of Rlim Shaikorth were close together between his shallow nostrils; and the sockets were eyeless, but in them appeared from moment to moment globules of a blood-coloured matter having the form of eyeballs; and ever the globules broke and dripped down before the dais"</p>	<p>"Очниці Рлім Шайкорта були розташовані близько одна до одної між неглибокими западинами ніздрів, і були ті очниці безокими, але щомиті в них з'являлися кулясті краплі якоїсь речовини, що мали барву крові та форму очних яблук; раз у раз ті краплі лускали та скрапували на долівку перед п'єдесталом"</p>	<p>Український перекладач переклав "blood-coloured" як "<u>що мали барву крові</u>" замість "<u>кривавого кольору</u>".</p>
<p>"...and then, in the dome above him, it seemed that a voice spoke;</p>	<p>"...а тоді під банею над головою в нього залунав голос, і голос</p>	

<p><i>and the voice was like the sound of some hidden cataract in a glacier hollow with caverns"</i></p>	<p><i>той був схожий на гомін якогось потаємного водоспаду в порожнистому льодовику, повному каверн"</i></p>	
<p><i>"...Evagh professed himself willing to yield worship and service to the pale worm"</i></p>	<p><i>"...Еваг проголосив, що охоче поклонятиметься та служитиме білому хробакові"</i></p>	<p>Український перекладач переклав "pale" як "білий", а не "блідий", хоча в оригінальному тексті чудовисько іноді називають "pale worm", а іноді – "white worm"</p>
<p><i>"And the worm had greatedened still more in size; and the increase was visible as a thickening of his whole body from head to tail"</i></p>	<p><i>"А хробак ще дужче збільшився; тепер його зростання було видиме як потовщення всього його тіла від голови до хвоста"</i></p>	
<p><i>"...Evagh beheld the abhorrently swollen mass of the monster, whose thickness was such as to overhang the dais' rim; and he saw that the mouth and eye-holes of Rlim Shaikorth were closed as if in slumber"</i></p>	<p><i>"...чаклун уздрів мерзенно товсту масу чудовиська, яке зробилося таким великим завтовшки, що боки його звисали над краями п'єдесталу; побачив чаклун, що рот і очниці Рлім Шайкорта були заплющені, немовби той перебував у глибокому сні"</i></p>	
<p><i>"Approaching the dais closely, he plunged the blade in the over-swelling mass of Rlim Shaikorth. The blade entered easily with a slicing and tearing motion, as if he had stabbed a monstrous bladder, and was not stayed even by the broad pommel; and the whole right hand of Evagh was drawn after it into the wound"</i></p>	<p><i>"Підступивши ближче до п'єдесталу, він вгородив клинок у непомірно роздуту масу Рлім Шайкорта. Клинок увійшов у хробакову плоть, краючи та прохромлюючи її так легко, ніби чаклун встромив його в якийсь велетенський міхур, і не зупинив його руху навіть широкий ефес; і Евагову правицю цілком затягло до рани слідом за мечем"</i></p>	

"He turned, striving against the tide for bare foothold, and saw dimly through the reeking vapours the throned mass of Rlim Shaikorth . The gash had widened prodigiously, and a stream surged from it like the waters of a broken weir, billowing outward around the dais; and yet, as if in further proof of the worm's unearthly nature, his bulk was in no wise diminished thereby "	"...невиразно розгледів крізь запону сморідних випарів розпростерту на престолі масу Рлім Шайкорта . Рана на боці хробака страхотливо розширилася, і з неї, наче вода, що рине крізь прорвану греблю, виливався бурхливий потік, здіймаючись великими хвилями навколо п'єдесталу; а втім, немовби являючи ще один приклад неземної природи хробака, громаддя його тіла від того анітрохи не зменшувалося "	
"But the worm, though ancient beyond the antiquity of worlds, is not immortal and is vulnerable in one particular "	"Але хробак, хоча й прадавніший за предковічні світи, не є безсмертним і має певну вразливість "	
"...For I am he whose coming even the gods may not oppose "	"Адже я є той, чиєму пришествю не можуть опиратися навіть боги "	

Таблиця 2.2

Приклади використання літературних тропів при описі фантастичної місцевості

Оригінал	Переклад	Коментарі
"Froely burned the sun above Mhu Thulan from a welkin clear and wannish as ice "	"Студено палало сонце на чистому й блідавому, наче крига, небесному склепінні над Му Туланом "	
"At eve the aurora was hung from zenith to earth, like an arras in a high chamber of gods "	"Вечорами на небосхилі від зеніту й до самої землі зависало полярне сяйво, подібне до гобелена у високому чертозі богів "	
"...and smoke ascended black as a storm-cloud ..."	"...чорний, неначе грозова хмара, дим зринув у небеса... "	

<p>"Soon he was made aware of a light shining beyond his chamber windows, <u>as if a belated moon had now risen above the rocks.</u> But Evagh knew that the moon was at that time a thin crescent, declining with eventide"</p>	<p>"Невдовзі він усвідомив, що крізь вікна його покою сяє світло, <u>неначе запізнілий місяць зійшов над скелями,</u> однак Еваг знав, що місяць о цій порі був лише тоненьким серпиком, який з вечора ставав лише дедалі меншим"</p>	<p>Перекладач об'єднав дві речення в одне.</p>
<p>"It seemed that the light shone from the north, <u>pale and frigid as fire of ice;</u> and going to the window he beheld a great beam that traversed all the sea, coming as if from the hidden pole"</p>	<p>"Здавалося, що світло те сяяло з півночі, <u>бліде й холодне, наче полум'я з криги;</u> підійшовши до вікна, він уздрів велетенський сніп світла, що перетинав усе море, ніби линучи з далекого, захищеного за небосхилом полюса"</p>	
<p>"In that light the rocks were paler than marble, and the sands were whiter than sea-salt, and the huts of the fishermen were as white tombs"</p>	<p>"У тому світлі скелі були блідиші за мармур, прибережні піски — біліші за морську сіль, а рибальські хатинки скидалися на білі гробниці"</p>	
<p>"The walled garden of Evagh was full of the beam, and all the green had departed from its foliage and its blossoms were like flowers of snow"</p>	<p>"Сніп світла по вінця заливав обнесений муром сад Евага, й уся зелень зникла з його листя, а його цвіт став схожий на снігові квіти"</p>	
<p>"For, lo, in the harbour there towered an iceberg such as no vessel had yet sighted in all its sea-faring to the north, and no legend had told of among the dim Hyperborean isles"</p>	<p>"Адже — подумати лишень! — у гавані височів айсберг, і то такий, що подібного не бачила ще в усіх своїх морських мандрах жодна команда жодного судна, про який ніколи жодної легенди не оповідали на оповитих туманами гіперборейських островах"</p>	<p>Перекладач уточнив, що айсберг не бачила "жодна команда жодного судна", тоді як в оригіналі це замінено одним словом "vessel". Перекладач також прибрав уточнення про "...to the north", залишивши лише про "морські мандри"</p>
<p>"<u>It</u> filled the broad haven from shore to shore, and sheered up to</p>	<p>"<u>Той айсберг</u> заповнював собою всю широку гавань від берега</p>	<p>На початку перекладеного</p>

<p><i>a height immeasurable with piled escarpments and tiered precipices; and its pinnacles hung <u>like towers</u> in the zenith above the house of Evagh"</i></p>	<p>до берега та підіймався в неозору височінь нагромадженнями ескарпів і незчисленими ярусами стрімчаків, а його гостроверхі крижані скелі здіймалися, <u>неначе вежі</u>, до самого зеніту, нависаючи над Еваговим домом"</p>	<p>речення є уточнення, про те який саме предмет описується: "Той айсберг". В оригіналі написано просто "It"</p> <p>В оригінальному описі скель немає прикметників "крижані" або "гостроверхі". Також немає прикметника "незчисленими" (лише "tiered")</p>
<p><i>"It was higher than the dread mountain Achoravomas, which belches rivers of flame and liquid stone that pour unquenched through Tscho Vulpanomi to the austral main. It was steeper than the mountain Yarak, which marks the site of the boreal pole; and from it there fell a wan glittering on sea and land"</i></p>	<p>"Він був вищий за страхітливу гору Ахоравомас, яка вивергає ріки полум'я та рідкого каменю, що струменіють, незгасимі, попри Чо Вулпаномі та вливаються у води південного моря. Він був крутіший за гору Ярак, яка позначає місце, де розташований Північний полюс, і тьмяне мерехтіння падало на море й на суходіл з його крижаного громаддя"</p>	<p>Перекладач вдається до практичної транскрипції (Achoravomas → Ахоравомас; Yarak → Ярак) та транслітерації (Tscho Vulpanomi → Чо Вулпаномі).</p> <p>Оригінальна конструкція "and from it there fell..." є лаконічною і дещо абстрактною (займенник "it" / "нього"). Український перекладач</p>

		вдається до прийому додавання та конкретизації, завершуючи речення словами "...з його крижаного громаддя".
<i>"Deathly and terrible was the glittering..."</i>	<i>"Мертвотне й жаске було те мерехтіння..."</i>	
<i>"In their stead were level spaces of ice about his house, and tall ice-pinnacles that rose <u>like towers from the broad battlements of a fortress</u>"</i>	<i>"Замість них довкола його дому пролягла неозора льодова рівнина, височили крижані скелі, і скидалися вони на вежі, які здіймалися з широких <u>зубчастих стін якоїсь фортеці</u>"</i>	В оригіналі немає прикметника "неозора".
<i>"The pinnacle was hollow, and climbing therein by stairs of ice, they came at last to the chamber of Rlim Shaikorth, which was a circular dome with a round block at the center, forming a dais"</i>	<i>"Та скеля була порожниста і, зійшовши на неї крижаними східцями, усі троє дісталися нарешті палацу Рлім Шайкорта, подібного до округлої бані, в центрі якої лежала кругла брила, утворюючи собою п'єдестал"</i>	
<i>"And from the ice-floor of the dome there ascended two masses <u>like stalagmites</u>, purple and dark as frozen gore, which had been made by the ceaseless dripping of the globules"</i>	<i>"І в тому місці з підлоги крижаної бані здіймалися дві утворені невпинним крапотінням тих кулястих крапель <u>подобини сталагмітів</u>, пурпурові й темні, неначе <u>запекла й замерзла кров</u>"</i>	
<i>"Далеко вглиб суходолу сягали ті промені, несучи полям і садам згубу трансарктичної зими; і ліси промерзали до краю, і звірі, що блукали в них, вклякали, <u>немов обертаючись на мрамур</u>, тож коли значно пізніше люди прийшли до тих країв, то знайшли лосів, ведмедів і мамутів, які досі</i>	<i>"Far inland fell the rays, bringing to the fields and gardens a blight of trans-Arctic winter; and forests were frozen and the beasts that roamed them were <u>turned as if into marble</u>, so that men who came long afterward to that region found the elk and bear and mammoth still standing in all the postures of life"</i>	

<p><i>стояли, застигнувши в тих позах, які мали за життя"</i></p>		
<p><i>"Ruthfully he saw the blasting of flower-girdled Cerngoth, and the boreal stillness that descended on the thronged streets of Leqquan, and the frost that seared with sudden whiteness the garths and orchards of the sea-fronting valley of Aguil"</i></p>	<p><i>"Сповнений скорботи, дивився він, як прибило холодом оперізаний квітами Сернгот, як бореальне безгоміння зійшло на заюрблені вулиці Леквана, і як раптовий мороз обпалив своєю білою обійстя і сади приморської долини Агіл"</i></p>	
<p><i>"Still the iceberg followed its course, ever vaster and more prodigious beneath the heightening sun"</i></p>	<p><i>"Під сонцем, що підбивалося дедалі вище, айсберг і далі плинув в обраному напрямку, стаючи чимдалі незорішим і страхітливішим..."</i></p>	
<p><i>"...mighty berg, on whose battlements his own house and the houses of the other warlocks were perched like the tiny huts of <u>fishers on ocean-cliffs</u>"</i></p>	<p><i>"...могутній айсберг, на зубчастих вершинах якого його власний дім і домівки решти чорнокнижників примостилися, <u>неначе крихітні рибальські хатинки на океанських скелях</u>"</i></p>	
<p><i>"From verge to verge of Yikilth he roamed unhindered, as if on <u>some broad plateau with peaks and horns</u>; and he climbed perilously on the upper scarps, and went down into deep crevasses and caverns where the sun failed and there was no other light than the strange luster of that unearthly ice"</i></p>	<p><i>"...тож Еваг, не зустрівши перешкод, блукав Йікілтом від краю і до краю, <u>немов якимось обширним плато, оточеним гірськими вершинами та відрогами;</u> ризикуючи, спинався на горішні схили й спускався до глибоких розколин і каверн, яких не досягало сонячне проміння і де не було іншого світла, окрім дивного світіння неземної криги"</i></p>	
<p><i>"Embedded here in the walls, as if in the stone of nether strata, he saw dwellings such <u>as men had never built, and vessels that might belong to other ages or worlds</u>; but nowhere could he detect the presence of any living creature; and no spirit or shadow gave response to the necromatic</i></p>	<p><i>"Він побачив, що у тутешніх крижаних стінах, <u>наче у камені глибоких підземних верств,</u> були занурені оселі, подібних до яких люди ніколи не будували, й судна, які могли належати хіба що іншим епохам чи світам, але ніде не зміг він виявити присутності</i></p>	

<p>evocations which he uttered oftentimes as he went along the chasms and chambers"</p>	<p>жодного живого створіння; ані жодний дух, ані примара не відгукнулися на некромантські прикликання, які він часто промовляв, ідучи понад проваллями та проходячи порожнинами в кризі"</p>	
<p>"Weird and chill was the shining of the berg in the darkness; for a light as of frozen stars was effulgent at all times from the ice"</p>	<p>"Химерним і холодним було сяйво того айсберга в п'яті, адже від криги постійно лилися промені, <u>подібні до світла замерзлих зірок</u>"</p>	
<p>"Quickly the ice was a-wash about his feet; but still the fluid welled as if from some inexhaustible spring of foulness; and it spread everywhere in pools and runlets that came together"</p>	<p>"Рідина швидко залила собою кригу під чаклуновими ногами, але й далі була ключем, <u>ніби з якогось невичерпного джерела нечестивості</u>; вона поширювалася всюди, утворюючи калюжі та струмочки, що зливалися воедино"</p>	
<p>"Evagh would have fled then; but the sable liquid, mounting and flowing, was above his ankles when he neared the stair-head; and it rushed adown the stairway before him like a cataract in some steeply pitching cavern"</p>	<p>"І тоді Еваг хотів був утекти, та коли дістався він початку сходів, чорна рідина, прибуваючи та плинучи дедалі швидше, вже сягала йому гомілок, а тоді, випередивши його, ринула униз сходами, <u>неначе водоспад в якійсь крутосхилій печері</u>"</p>	
<p>"He feared to essay the downward stairs; nor was there any place now in all the dome where he could climb for refuge"</p>	<p>"Тепер Евагові було страшно пробувати спуститися сходами, що вели додолю, але й в усій бані не було жодного місця, куди б він міг видертися в пошуках рятунку"</p>	
<p>"The gash had widened prodigiously, and a stream surged from it like the waters of a broken weir, billowing outward around the dais"</p>	<p>"Рана на боці хробака страхотливо розширилася, і з неї, <u>наче вода, що рине крізь прорвану греблю</u>, виливався бурхливий потік, здійснюючись великими хвилями навколо п'єдесталу..."</p>	<p>В оригіналі "The gash had widened prodigiously" передає нейтральне, але сильне "розширення"</p>

		рани з акцентом на масштаб (<i>prodigiously</i> — "надзвичайно, неймовірно"). У перекладі — "страхотливо розширилася" — додається емоційно-оцінний відтінок жаху, якого в оригіналі немає.
<i>"And still the black liquid came in an evil flood; and it rose swirling about the knees of Evagh; and the vapours seemed to take the forms of a myriad press of phantoms, wreathing obscurely together and dividing once more as they went past him"</i>	<i>"Чорна рідина і далі струменіла лиховісним потоком, вона прибувала, нуртуючи навколо колін Евага, здавалося, що її випари набувають форми незліченного сонмища фантомів, невиразні образи яких корчилися, зливаючись до купи, а тоді знову розділялися, плинучи повз нього"</i>	
<i>"...they sighted in the late forenoon a monstrous iceberg whose pinnacles and crags loomed high as mountains"</i>	<i>"...то перед самим полуднем побачили якийсь страхотливо неосяжний айсберг, чії гострі вершини і стрімчаки бовваніли високо, неначе гори"</i>	В оригіналі немає слова "неосяжний" (тільки "monstrous").
<i>"The berg shone in part with a weird light; and from its loftiest pinnacle poured an ink-black torrent; and all the ice-cliffs and buttresses beneath were a-stream with rapids and cascades and sheeted falls of the same blackness, that fumed like boiling water as they plunged oceanward..."</i>	<i>"Частина айсберга випромінювала якесь химерне світло; а з його найвищої вершини лився бурхливий чорнильно-чорний потік; всі крижані бескиди та уступи немовби перетворилися на річкові пороги, каскади і водоспади, вкриті покривом тієї самої плинної чорноти, яка курилася, немов закипіла вода, коли її струмені поринали в океан"</i>	При адаптації тексту перекладач застосував стратегію стилістичного посилення. По-перше, нейтрально-містичне слово "weird" перекладено як "химерний", ніж просте "дивний". По-друге,

		Онуфрієнко знову вдається до конкретизації через додавання, вводячи епітет "бурхливий", якого не було в оригіналі.
"...and the sea around the iceberg was clouded and streaked for a wide interval as if with the dark fluid of the cuttlefish"	"І море навколо тієї крижаної гори надовго захмарилося та помережилося темними смугами, немовби ним розтеклася чорнильна рідина, яку випускає каракатиця"	
"They saw that the berg dwindled swiftly, melting as though some unknown fire consumed it; and the air took on a strange warmth, and the water about their ships grew tepid"	"Вони бачили, що той айсберг швидко зменшувався, танучи так, немов його поглинало якесь незнане полум'я; і самé повітря увібрало в себе дивовижне тепло, й вода навколо їхніх кораблів стала теплою"	
"Crag by crag the ice was runneled and eaten away; and huge portions fell off with a mighty splashing; and the highest pinnacle collapsed; but still the blackness poured out as from an unfathomable fountain"	"Один по одному тепло вкривало крижані стрімчаки айсберга мережею струмків і цілковито їх роз'їдало; величезні шматки відпадали від нього і з гучним плюскотом поринали у воду; ось уже пощезла його найвища вершина, проте чорнота й далі вивергалася з крижаної гори, <u>неначе з незглибимого водограю</u> "	В оригіналі: "Crag by crag the ice was runneled and eaten away", що можна перекласти як "Скеля за скелею лід прорізували потоки й роз'їдали". У перекладі: "Один по одному тепло вкривало крижані стрімчаки айсберга мережею струмків і цілковито їх роз'їдало" — з'являється конкретизатор "тепло", якого в

		<p>оригіналі немає; додано образ "мережі струмків".</p> <p>В оригіналі: <i>"huge portions fell off with a mighty splashing"</i> — "величезні шматки відпадали з могутнім плюскотом".</p> <p>Переклад: "величезні шматки відпадали від нього і з гучним плюскотом поринали у воду" — додано уточнення "поринали у воду".</p>
<p><i>"The mariners thought, at whiles, that they beheld houses running seaward amid the loosened fragments; but of this they were uncertain because of those ever-mounting vapours"</i></p>	<p>"І час від часу здавалося спостерігачам, ніби вони бачили споруди, що розпадалися на частини та обвалювалися в океанські води поміж уламків криги; однак не мали вони в тому певності, адже все застилав серпанок випарів, що невпинно клубочилися та здіймалися вгору"</p>	<p>В оригіналі вказано ким саме були "спостерігачі": <i>"The mariners thought, at whiles..."</i>.</p>
<p><i>"By sunset-time the berg had diminished to a mass no larger than a common floe; yet still the welling blackness overstreamed it; and it sank low in the wave; and the weird light was quenched altogether"</i></p>	<p>" До заходу сонця айсберг зменшився настільки, що його маса стала не більшою за звичайнісіньку плавучу крижину, а втім, чорнота ще й досі була з нього ключем і струменіла його поверхнею. А тоді на нього накопилася</p>	<p>Одне речення було поділено на два (у перекладі). Крім того, опис зі зникнення айсберга в оригіналі більш лаконічний: <i>"and</i></p>

	<p>хвиля, він занурився під воду, і його химерне світло остаточно згасло"</p>	<p><i>it sank low in the wave; and the weird light was quenched altogether";</i> натомість український переклад робить опис процесу більш детальним, виділяючи на це окреме речення: "А тоді на нього накотилася хвиля, він <u>занурився під воду</u>, і його химерне світло остаточно згасло"</p>
<p><i>" Thereafter, the night being moonless, it was lost to vision; and a gale rose, blowing strongly from the south; and at dawn the sea was void of any remnant"</i></p>	<p>"Ніч, яка запала потому, була безмісячна, тож айсберг зник з очей; тоді здійнявся, налетів південний буревій, і на світанні в морі не лишилося й сліду велетенської крижини"</p>	<p>В оригіналі: <i>"and at dawn the sea was void of any remnant"</i>. У перекладі це речення було змінено на <i>"і на світанні в морі не лишилося й сліду велетенської крижини"</i>; тобто збережено зміст, але додано уточнення <i>"велетенської крижини"</i>, якого в оригіналі немає. Це конкретизує, що саме зникло.</p>