

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ імені В. Н. КАРАЗІНА
ФАКУЛЬТЕТ ІНОЗЕМНИХ МОВ

Кафедра перекладознавства імені Миколи Лукаша

Рекомендовано до захисту
Протокол засідання кафедри № ____
від « ____ » _____ 2025 р.
Завідувач кафедри Олександр РЕБРІЙ
(прізвище та ініціали)

(підпис)

КВАЛІФІКАЦІЙНА МАГІСТЕРСЬКА РОБОТА

Ідіостиль Стівена Кінга: лексико-стилістичні особливості перекладу

Виконавець:

студентка 2 курсу магістратури,
групи АМП-61
Донцова Анна Олегівна

Керівник роботи:

Лук'янова Тетяна Геннадіївна
кандидат філол. наук, доцент

Підсумкова оцінка:

за національною шкалою: _____

кількість балів: _____

Підпис керівника _____

Кваліфікаційну магістерську роботу захищено на засіданні Екзаменаційної комісії

Протокол № ____ від « ____ » _____ 2025 р.

Голова Екзаменаційної комісії _____

(підпис)

(прізвище та ініціали)

Харків – 2025

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ІДІОСТИЛЮ ПИСЬМЕННИКІВ	6
1.1. Поняття ідіостилю у сучасному літературознавстві	6
1.2. Підходи до вивчення та аналізу ідіостилю	9
1.3. Особливості передачі індивідуального стилю автора/ки	13
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1	17
РОЗДІЛ 2. ХАРАКТЕРИСТИКА ІДІОСТИЛЮ СТВЕНА КІНГА	19
2.1. Творчий шлях С. Кінга	19
2.2. Літературна манера С. Кінга	25
2.3. Мовно-стилістичні особливості прози С. Кінга.....	31
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2	34
РОЗДІЛ 3. АНАЛІЗ ЛЕКСИКО-СТИЛІСТИЧНИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ ПЕРЕКЛАДУ ТВОРІВ С. КІНГА	36
3.1. Теоретичні засади аналізу перекладацьких рішень.....	36
3.2. Відтворення лексичних особливостей ідіостилю С. Кінга	41
3.3. Передача стилістичних засобів та образності	50
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 3	59
ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ	62
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	66
SUMMARY	71

ВСТУП

Актуальність дослідження. Популярність творів Стівена Кінга в Україні важко недооцінити, а оскільки автор все ще активно продовжує писати, то важливо проаналізувати прийоми передачі лексико-стилістичних особливостей його прози. Дослідження ідіостилю С. Кінга дозволить глибше зрозуміти не лише механізми індивідуального авторського стилю, але і можливі стратегії його відтворення у цільовій мові.

Об'єкт дослідження. Ідіостиль Стівена Кінга, зокрема лексико-стилістичні засоби, що формують манеру письма автора.

Предмет дослідження. Перекладацькі прийоми відтворення лексико-стилістичних особливостей ідіостилю С. Кінга в українських перекладах його творів.

Мета дослідження. Дослідження ідіостилю С. Кінга, а також виявлення та систематизація основних перекладацьких стратегій і прийомів відтворення лексико-стилістичних особливостей його творчості в українських перекладах.

Завдання дослідження. Для досягнення поставленої мети необхідно виконати такі завдання:

- проаналізувати теоретичні підходи до вивчення поняття ідіостилю в сучасному мовознавстві та літературознавстві;
- визначити основні проблеми відтворення авторського ідіостилю в художньому перекладі;
- дослідити творчий шлях та літературну манеру С. Кінга;
- охарактеризувати мовно-стилістичні особливості прози С. Кінга;
- проаналізувати перекладацькі стратегії та прийоми відтворення лексичних особливостей ідіостилю С. Кінга в українському перекладі;
- дослідити способи передачі стилістичних засобів та образності в українських перекладах творів письменника;

- узагальнити основні закономірності та проблеми відтворення ідіостилю С. Кінга в українському перекладі.

Матеріал дослідження. Тексти оригіналів та українських перекладів творів Стівена Кінга: «Протистояння» (“The Stand”, 1978, переклад С. Крикуна і Г. Яновської), «Довга хода» (“The Long Walk”, 1979, переклад В. Куча), «Долорес Клейборн» (“Dolores Claiborne”, 1992, переклад В. Куча), «Біллі Саммерс» (“Billy Summers”, 2021, переклад В. Куча та О. Любенко), «Якщо кров тече» (“If It Bleeds”, 2020, переклад В. Ракулєнка).

Методи дослідження. Для вирішення поставлених завдань використано комплекс методів, зокрема: *описовий* – для систематизації та класифікації лексико-стилістичних особливостей ідіостилю С. Кінга; *зіставний* – для виявлення перекладацьких трансформацій через порівняння текстів оригіналу та перекладу; *компонентний аналіз* – для визначення семантичних особливостей лексичних одиниць; *контекстуальний аналіз* – для визначення функціонального навантаження мовних одиниць у тексті; *біографічний* – для встановлення зв'язку між життєвим досвідом письменника та особливостями його творчості.

Наукова новизна дослідження. У роботі здійснено комплексний аналіз лексико-стилістичних особливостей ідіостилю Стівена Кінга та методів їх відтворення українською мовою, що дозволило поглибити розуміння специфіки передачі індивідуального авторського стилю. Окрім того, результати дослідження доповнюють уявлення про закономірності та проблеми відтворення ідіостилю сучасних англійських письменників засобами української мови.

Практичне значення дослідження. Результати дослідження можуть бути використані у кількох напрямках. По-перше, аналіз типових перекладацьких помилок може сприяти підвищенню якості українських перекладів англійської художньої прози. По-друге, матеріали дослідження можуть знайти застосування у викладанні дисциплін «Теорія і практика перекладу», «Основи літературної компаративістики», а також у спецкурсах з

літературного перекладу. Нарешті, висновки дослідження можуть стати основою для подальших наукових розвідок у галузі перекладознавства та літературознавства.

Апробація результатів дослідження. Роботу апробовано в січні 2025 р. на Конкурсі студентських наукових робіт. У співавторстві з керівником роботи написано статтю «Відтворення ідіостилю Стівена Кінга в українському перекладі». Статтю подано до наукової збірки “In Statu Nascendi”.

Структура та обсяг кваліфікаційної магістерської роботи. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків до кожного розділу, загальних висновків, списку використаних джерел у кількості 53 (з них 26 іноземною мовою, 17 з них за останні 5 років). Обсяг основної частини кваліфікаційної роботи складає 61 сторінку.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

ІДІОСТИЛЮ ПИСЬМЕННИКІВ

1.1. Поняття ідіостилю у сучасному літературознавстві

У кожного митця/мисткині існує своєрідний «почерк» – риси, за якими ми впізнаємо саме його/її роботи серед безлічі інших. Щоб оцінити творчий стиль продюсерів, музикантів, художників чи письменників, не обов'язково бути спеціалістом. Але якщо у випадку із зображувальними видами мистецтва ми помічаємо деталі і особливості виконання навіть неозброєним оком, то як нам вдається розпізнати творчість улюблених музикантів і письменників? Адже вони оперують значно складнішими явищами, аніж зір, – нашими емоціями і внутрішнім досвідом.

Буквально з перших сторінок будь-якої художньої книги можна помітити певні особливості тексту, тобто **індивідуальний стиль автора/ки** чи **ідіостиль**. Загалом це поняття розглядається як художнє відображення індивідуальних особливостей авторського світобачення, що включає схильність до певних типів мислення, а також особливості творчого методу. Важливими компонентами ідіостилю вважаються естетичні уподобання письменника/ці, його/її система художніх цінностей та ставлення до літературних традицій. У результаті всі ці елементи створюють унікальний текст, що визначає неповторність кожного автора/ки [14, с. 303].

У ході досліджень ідіостилю найбільше звертають увагу на композицію творів, художні тропи, частоту їх вживання і спосіб висловлення, тобто поєднання мовних, жанрових і ідейних особливостей текстів авторів [17, с. 196]. Проте однозначне трактування цього терміну дати складно, оскільки думки мовознавців щодо нього питання розходяться. Але попри відмінності у формулюванні, визначення поняття «ідіостиль» ґрунтуються на спільній основі й доповнюють одне одного.

Л. Мацько, наприклад, характеризує ідіостиль як системність засобів вираження окремої людини, що вирізняє індивіда серед інших мовців. Якщо йдеться про індивідуальний стиль власне письменника, то науковиця зазначає, що *«ідіостиль письменника... відображає його індивідуальне світобачення і світосприйняття через окремі специфічні мовні засоби чи оригінальне авторське використання їх»* [15, с. 164].

А. Ситченко визначає «авторський стиль» як сукупність образотворчих засобів, змісту і форми літературного твору, що демонструє життєвий та естетичний досвід письменника/ці [24, с. 48].

Х. Дідух розглядає ідіостиль як двоаспектне явище. З одного боку, це глибинні творчі механізми, що формують унікальний текстовий простір автора і відрізняють його манеру від інших письменників. З іншого боку, це конкретна система мовно-стилістичних засобів, притаманних індивідуальній творчій практиці конкретної мовної особистості [5].

Проте в енциклопедії української мови поняття «індивідуальний стиль» вважається синонімічним до поняття «ідіолект», і ці терміни визначаються як всі мовно-виражальні засоби, які вирізняють мову окремої особи, і виконують естетичну функцію [27, с. 653]. Однак багато дослідників не погодяться із таким ототожненням.

Першочергово термін «ідіолект» був запропонований Б. Блохом, американським лінгвістом, який охарактеризував його як *«сукупність можливих мовленнєвих засобів, що використовуються одним мовцем для спілкування з іншим»* [28, с. 7]. До такого визначення мовознавець дійшов у ході перегляду деяких тверджень Л. Блумфілда, зокрема: *«Якщо уважно спостерігати, то можна помітити, що немає двох людей, а радше навіть однієї людини, яка б говорила однаково в різні проміжки часу»* [29, с. 45].

К. Гейзен поділяє значення терміну на дві категорії: а) сукупність мовних можливостей однієї людини, включаючи всі можливі висловлювання; б) мовний продукт однієї особи (тобто лише те, що вона говорить, а не її внутрішні знання). Деякі науковці роблять акцент саме на сукупності мовних

варіацій, які відрізняють мовця від інших носіїв того самого діалекту [33, с. 512].

Таким чином, дослідження іноземних дослідників наводять на думку, що «ідіолект» розглядається радше як набір мовних засобів людини, проте для цього це поняття не враховуються інші аспекти, як-от: манера і частота використання цих засобів, картина світу мовця – тобто особистість носія мови ніде не фігурує.

Українські мовознавці не забувають про індивідуальність мовців, зокрема письменників, і, на нашу думку, саме у цьому полягає причина, чому більшість науковців у своїх дослідженнях також розділяють поняття «ідіостиль» та «ідіолект».

Так, у статті С. Гірняк та ін. [34, с. 94] наголошується, що ідіолект охоплює всі вербальні засоби передачі думок мовця (лексичні, граматичні, фонетичні), що залежать від конкретних умов і обставин. Водночас ідіостиль є письмовим вираженням ідіолектних особливостей мовної особистості, основною метою якого є донесення авторського задуму до певної аудиторії. Дослідники відмітили також і те, що ідея твору може мати полісемантичний характер, тобто голос письменника/ці розсіяний у літературному творі і показується через різних персонажів, кожен з яких є носієм індивідуального ідіолекту. Ще однією відмінністю між термінами мовознавці вважають використання ідіостилем потужний арсенал художніх та виразних засобів, які піддаються оригінальній обробці та переосмисленню для максимального відрізнення літературного твору від інших.

Схожу думку поділяє О. Селіванова, називаючи ідіолект різновидом мови, що проявляється через системність різних ознак мовлення окремого індивідуума. На думку мовознавиці, в письмовому мовленні ідіолект «*виявляє риси ідіостилю*» [20, с. 167]. Р. Гром'як притримується подібного визначення, характеризує ідіолект як «*важливий складник індивідуального стилю*» [14, с. 293].

Л. Ставицька також переконана, що ідіостили авторів ширші за їхні ідіолекти. Дослідниця розглядає перші власне як індивідуальні стилі – основні особливості стилю, які визначають творчість митця у певний період чи всю його творчість загалом. Притому, на думку мовознавиці, ідіолекти – це індивідуальні особливості мовлення. Саме на такій підставі Л. Ставицька робить висновок, що ідіолект є компонентом ідіостилу, так само як і мовне чуття, смак і усвідомлений вибір засобів спілкування [25, с. 11].

У нашому дослідженні ми так само розподілятимемо ці терміни, оскільки вважаємо доречним проаналізувати не тільки мовні засоби С. Кінга, але і інші складові його авторського стилю. Проте виникають запитання: яким чином досліджується ідіостиль? На що першочергово варто звернути увагу? Оскільки мовознавці мають різні погляди стосовно тлумачення терміну «індивідуальний стиль», то і думки щодо методів його вивчення також розходяться.

1.2. Підходи до вивчення та аналізу ідіостилу

Сучасні дисципліни значно розширили методологічний інструментарій для дослідження індивідуального стилю письменників, що зумовлено поєднанням традиційних філологічних підходів із новітніми міждисциплінарними методами.

Якщо у ХХ столітті домінували переважно формально-граматичний та лінгвостилістичний аналізи, то сьогодні мовознавці активно застосовують антропоцентрично-комунікативну модель дослідження, спираючись, наприклад, на когнітивну стилістику і психолінгвістичні методи.

Тобто особливої актуальності набувають комплексні дослідження, що поєднують вивчення мовних особливостей авторського ідіолекту з аналізом когнітивних механізмів творчості, культурно-історичного контексту та методи впливу на сприйняття твору читацькою аудиторією. Індивідуальний стиль все частіше розглядається не як статичну систему ознак, а як складний феномен, що формується у взаємодії авторської свідомості з літературною

традицією, соціокультурними чинниками та читацькими очікуваннями [23, с. 298; 13, с. 160; 3, с. 122].

На думку О. Семенюк [21, с. 84], сучасне мовознавство в межах антропоцентричної парадигми пропонує три основні підходи до дослідження індивідуального стилю письменника.

Першим є функціональний підхід. Він зосереджується на вивченні того, як мовні елементи працюють у конкретному художньому тексті. Цей напрямок досліджень охоплює широкий спектр мовних явищ – від звукового оформлення до стилістичних прийомів, розглядаючи їх як функціональні одиниці. Особливістю цього підходу є те, що індивідуальний стиль автора/ки можна осягнути виключно через аналіз взаємодії між творчою особистістю письменника/ці та створеним текстом.

Другий підхід – комунікативний – вивчає процеси мовленнєвої взаємодії між авторами і читачами. За такого підходу вважається, що авторський ідіостиль неможливо повністю осягнути без урахування читацького сприйняття. Таким чином, особлива увага приділяється асоціативним зв'язкам та смисловим концептам, оскільки саме через них можна простежити, як задум письменника/ці трансформується в читацькому сприйнятті.

Останнім підходом, відзначеним О. Семенюк, є когнітивний підхід, який розглядає мову як головний інструмент вираження та структурування знань про світ, а концепт – як основну одиницю мислення, що знаходить своє відображення в художньому тексті. З такої точки зору авторський стиль формується через сукупність концептів, що створюють унікальну «авторську концептосферу» – своєрідну призму, через яку письменник/ця сприймає та інтерпретує реальність.

З. Гладун у своїй статті «Основні підходи дослідження індивідуального стилю письменника» [4, с. 945] виокремлює п'ять підходів:

- **функціональний підхід**, що зосереджується на тексті як основі для ретельного вивчення ідіостилю і, таким чином, дозволяє пояснити манеру вибору мовних засобів, притаманну конкретному письменнику/ці;

- **лінгвокогнітивний підхід**, що представляє собою синтез когнітивного та мовознавчого аналізу тексту. Методи цього підходу дозволяють дослідити мовленнєво-розумову діяльність, яка впливає на формування авторського світогляду. Водночас особлива увага приділяється концептуальній картині певного етносу, відображеній у мовленні твору;

- **лінгвокультурний підхід** вважається наразі найбільш реалізованим. Це зумовлено тим, що за допомогою досліджень такого типу можна зрозуміти культурні орієнтири певних етносів через мовні засоби у тексті;

- **кількісний підхід** досліджує одиниці фонетичного, лексичного та синтаксичного рівнів, їх розподіл та частоту в тексті. Таким чином, можна отримати точні дані при дослідженні мовних засобів у текстах, не зважаючи на зміст художнього твору;

- **комплексний підхід** – сукупне використання літературознавчих та лінгвістичних методів, що дозволяє охопити різні аспекти індивідуального стилю автора/ки і більш точно його дослідити.

I. Сидоренко розширює цей список і виокремлює шість підходів, що, як вона переконана, мають надати більш повну і точну характеристику ідіостилю автора/ки [23, с. 3]:

- ✓ **системно-структурний підхід**, суть якого полягає у тому, що художній текст аналізується через наступний комплекс аспектів: художні прийоми, ідейний зміст, композицію твору та стилістичну своєрідність. Але при цьому фігура письменника/ці та його/її інтенції грають головну роль, оскільки вони є елементом, що об'єднує вищезазначені компоненти;

- ✓ **естетично-маркований підхід** бере за основу для досліджень естетики мови письменників;

✓ **образно-композиційний підхід** розглядає твори як комбінацію унікальної динаміки композиційних та мовленнєвих форм, тобто яким чином авторам вдається побудувати художні образи;

✓ **комунікативно-когнітивний підхід** поєднав у собі вивчення двох аспектів художнього тексту: як у творі відображені концепції та інтенції автора/ки і як при цьому відбувається «спілкування» із читацькою аудиторією. Тобто у фокусі такого підходу є не лише перевага тих чи інших мовних засобів, а і культурний багаж, досвід і світосприйняття письменника/ці;

✓ **адресно-діяльнісний підхід** концентрується не тільки на тексті, але і на сприйнятті читачами такого тексту. На думку прибічників цього підходу, ідіостиль – не просто сукупність мовно-стилістичних засобів, у ньому закладено фактори (культурні, лінгвістичні, біографічні), які впливають на вибір тих чи інших мовних елементів, і які будуть декодуватися в ході читання твору. Очевидно, що таке декодування може варіюватися залежно від особистого досвіду і обізнаності читачів, проте існують певні універсальні аспекти емоційного впливу (архетипи персонажів, сюжетні тропи тощо), які теж варто досліджувати;

✓ **функціонально-домінантний підхід** зосереджується на виявленні найпоширеніших характерних рис у творчості автора/ки.

Насправді кількість запропонованих підходів для дослідження ідіостилю досить велика, оскільки прийти до однієї класифікації – як і до визначення терміну «індивідуальний стиль» – проблематично. Однак у ході нашого аналізу вищезазначених підходів, можемо зробити висновок, що в них закладені схожі ідеї, просто варіюються формулювання та назви.

У нашому дослідженні ми притримуємося сукупного використання зазначених підходів, тому що вважаємо за потрібне вивчити і лінгво-стилістичні засоби письменника, і прагматичний вплив цих засобів на читачів.

1.3. Особливості передачі індивідуального стилю автора/ки

Один із найголовніших принципів, яким керуються перекладачі під час роботи над художнім твором, полягає у збереженні прагматичної цінності перекладу. Тобто у досягненні такого результату, щоб читачі «відчували» автора/ку, а не посередництво перекладача. Однак перекладачі неминуче лишають свій «відбиток», тому що таке перетворення тексту неможливо реалізувати без стилістичних втрат. Йдеться, зокрема, про зміни у прагматичному навантаженні першоджерела та його смисловій структурі. Саме тому необхідно постійно визначати, які елементи тексту є найважливішими для збереження його цілісності та змісту. Причому творча індивідуальність перекладачів проявляється через підбір і методи організації мовних засобів [16, с. 61].

Г. Ташенко зазначає, що художні твори мають сугестивний характер: письменники прагнуть «навіяти» читачам певні реакції та образи, а це значною мірою залежить від манери викладу та стилістичного наповнення тексту. Тому науковиця притримується думки, що успіх перекладу залежить від майстерності перекладача/ки як творчої особистості, яка здатна переробити основні синтаксичні, стилістичні та естетичні компоненти оригіналу таким чином, щоб досягти необхідного рівня відтворення художності та передачі змісту [26, с. 129].

О. Ребрій у своїй монографії «Сучасні концепції творчості у перекладі» відзначає подвійну природу перекладу [19, с. 237]. З одного боку, результат перекладу – це самостійний творчий продукт, створений завдяки цілеспрямованим зусиллям перекладача. З іншого боку, це вторинний твір, що поєднує в собі творчі стратегії як автора/ки оригіналу, так і перекладача.

При цьому, на думку мовознавця, перекладачі займають унікальну позицію: вони одночасно виступають і читачами оригінального твору, і авторами нового тексту. Тому у готовому перекладі неможливо виділити авторську чи перекладацьку стратегію в чистому вигляді – вони ніколи не є повністю ідентичними, а лише подібними за структурою.

Таким чином, успішний художній переклад вимагає особливої майстерності не лише у збереженні «звучання» твору у мові перекладу, а й у збереженні ідіостилю письменників, щоб читачі мали можливість «відчути» їх унікальний голос і манеру письма. Але щоб досягти такого ефекту, перекладачі мають подолати цілий ряд труднощів.

Наприклад, читачі зазвичай не задумуються над тим, що структури і синтаксис у джерельному тексті, які так добре «лягають на слух», до того могли стати серйозним викликом для перекладача/ів. Відтворення композиційних прийомів викликає труднощі, надто якщо автори експериментують із формою твору або певних речень. Також не варто забувати про інші аспекти побудови тексту, як-от: різні норми порядку слів, інверсія, еліптичні конструкції, парцеляція тощо – через невдалу передачу таких особливостей мови письменника/ці може утворитися нагромадження інформації, і твір стане складним для сприйняття.

Окрім того, письменники можуть навмисно порушувати граматичні норми. Наприклад, для характеристики мовлення персонажів. Завдяки такому прийому автори мають можливість відобразити освіту і соціальний статус героя; імітувати дитяче мовлення; продемонструвати емоційний стан персонажів (хвилювання, гнів тощо) або навіть стан їхнього здоров'я.

Відхилення від граматичних норм може створити і художній ефект: підкреслити контраст між персонажами чи передати комічність.

Автори відходять також і від лексичних норм з різних творчих та художніх мотивів, як-от: надання певних характеристик персонажам (зокрема, як згадувалося вище); стилізації їхніх реплік під народну мову або імітація акценту; створення комічного ефекту абощо. Тому письменники можуть експериментувати з морфологією чи семантикою, створюючи таким чином абсолютно нові слова або «плутаючи» значення вже існуючих.

Іншою проблемою з відтворенням мовлення персонажів може стати обценна лексика. Політика видавництва стосовно цього питання досить різна: одні допускають вживання вульгаризмів і лайки, у той час як інші

«пом'якшують» їх. У другому ж випадку намагаються вживати власне українську лайку, але інколи це може виглядати зовсім недоречно зі стилістичної точки зору і, таким чином, викликати дисонанс у читачів. Часто українська лайка справляє на нас більш комічний ефект: можливо, ми маємо таке враження через класичні твори української літератури, де сміялися над лайливими жінками і їхніми прокльонами, або, наприклад, через український дубляж, де часто чуємо жартівливо-лайливі вирази. Проте якщо у книзі нам попадеться персонаж/ка з американського мегаполісу і скаже «Най би тебе підняло і гепнуло!», то така репліка може пролувати дещо неприродньо для нашого сприйняття.

Недоречне вживання архаїзмів також може спотворити естетичне враження від цільового тексту. У пошуках цікавого синоніму перекладачі подекуди натрапляють на застаріле слово, проте завжди є вірогідність, що воно не підходить під загальний настрій, тон чи стиль твору. Або навпаки – хтось використає сучасні відповідники архаїзмів в описах минулих століть, що так само нашкодить естетичній складовій.

Повсякчас виникають труднощі і при передачі історизмів. Це пояснюється тим, що не всі історизми мови оригіналу можуть знайти своє відображення у мові перекладу, тому що у цільовій культурі може просто не існувати певного явища, елемента одягу, зброї тощо, які є звичними для джерельної культури. Саме тому зазвичай виконується генералізація, описовий переклад або додається виноска із поясненням.

Окремою проблемою на лексичному рівні є фразеологізми, адже, як ми розуміємо, інколи у мові перекладу просто не існує їхніх аналогів. Іншою неочевидною складністю може стати нерозпізнавання сталого виразу у тексті. Стверджувати, що ця проблема характерна виключно для новачків чи неуважних перекладачів, буде несправедливо, оскільки будь-хто може переплутати фразеологізм із метафорою і передати його буквально.

Неможливо не згадати про безеквівалентну лексику, оскільки це питання завжди актуальне. Мови ніколи не є статичними, вони постійно

розвиваються: повсякчас з'являються нові реалії або сленгові вирази, які не мають прямих відповідників чи аналогів. У такому випадку, щоб зберегти основну ідею і стилістику, перекладачі вдаються або до описового перекладу, або до виносок із поясненням.

Не менше труднощів трапляється і на образно-стилістичному рівні, адже тексти рясніють різними художніми засобами. Навіть переклад звичних для нас епітетів, метафор і порівнянь є нелегкою задачею, оскільки ті можуть втратити свою поетичність і милозвучність у мові перекладу, перетворитися на нагромаджені конструкції. Окрім того, певні образи-символи можуть бути неприйнятними або нерелевантними для цільової культури.

Фоніка тексту грає не менш важливу роль. Передача алітерації чи асонансу може потребувати багато часу і зусиль, щоб підібрати підходящі за сенсом, звучанням та стилістикою слова. Так само нелегко передати ритміку якихось римованих синтаксичних одиниць (лічилки, пророцтва, дражнилки тощо).

Не варто забувати про інтертекстуальність і/або метатексти у творах. Автори, наприклад, можуть цілеспрямовано залишати так звані «великодки» (англ. Easter egg) – приховане послання у різних медіа (здебільшого розважального характеру), яке не обов'язково має прив'язку до основного контенту, але є приємним бонусом для уважних фанатів [44]. Можна помилково припустити, що «великодки» – це алюзії, проте ці два художні прийоми мають певні відмінності.

Перш за все, вони відрізняються формою подачі: алюзії часто вживаються у більш відкритій формі (цитата, згадка певних фактів, подій чи персонажів), у той час як «великодки» заховані більш глибоко і можуть набувати візуальної форми, а не тільки образної. Це пов'язано з тим, що першочергово поняття «великодок» з'явилося в ІТ-сфері і поширилося далі у кінематограф, комікси, ігри тощо.

Іншою відмінністю між цими двома поняттями є їхнє значення у творі. Алюзії часто є важливим елементом, тому що несуть смислове навантаження

і поглиблюють розуміння тексту для тих, хто розпізнає відсилку. З «великодками» інша ситуація – якщо їх пропустити, то це ніяк не вплине на розуміння твору, це радше «бонус», а не основний компонент. Проте, як раніше вже було відзначено, «великодки» частіше зустрічатимуться у мультимодальних продуктах, наприклад, у коміксах, аніж у прозових творах. Звісно, щоб вдало передати як алюзії, так і «великодки», перекладачам необхідно постійно розширювати свій кругозір, тому що відсилки можуть бути абсолютно на будь-які соціальні, культурні чи історичні явища. Очевидно, що знати все неможливо, тому варто розвивати аналітичні навички і навички пошуку інформації.

Серед такої кількості перекладацьких труднощів, пов'язаних із мовно-стилістичними і образно-композиційними особливостями, не можна забувати про збереження підтексту та імплікатур тексту оригіналу – інакше порушиться баланс між збереженням авторської індивідуальності та адаптацією тексту для нової культурної аудиторії. Саме тому необхідно мати не лише високу мовну компетенцію, а й глибоке розуміння літературно-стилістичних традицій обох культур.

Висновки до розділу 1

У сучасному літературознавстві поняття «ідіостиль» являє собою складне багатокомпонентне явище, що включає не лише мовно-стилістичні засоби, але й індивідуальні особливості авторського світобачення. Саме через поєднання цих елементів утворюється унікальний авторський стиль, за яким можна впізнати твори певних митців.

Незважаючи на відсутність єдиного підходу до трактування терміну «ідіостиль», усі дослідники сходяться на тому, що це поняття відображає індивідуальність творчої особистості через специфічне використання мовних засобів та оригінальний спосіб художнього вираження. Хоча формулювання існують різні, вони доповнюють одне одного та ґрунтуються на спільній основі.

Окрім того, важливим є розмежування понять «ідіостиль» та «ідіолект». Якщо ідіолект охоплює переважно мовні засоби та варіації, притаманні конкретному мовцеві, то ідіостиль є значно ширшим поняттям, що включає не лише мовні особливості, але й індивідуальну картину світу автора/ки та його/її творчий метод. Ідіолект виступає компонентом ідіостилю, а не його синонімом.

Попри різноманітність класифікацій дослідницьких підходів, усі вони ґрунтуються на схожих ідеях та принципах, відрізнячись переважно формулюваннями та акцентами. На сьогодні дослідники все частіше розглядають індивідуальний стиль не як статичну систему ознак, а як складний динамічний феномен, що формується у взаємодії авторської свідомості із соціокультурними чинниками. В ході нашого аналізу дослідницьких підходів було також продемонстровано, що найбільш продуктивним є комплексний підхід, що поєднує лінгвістичні та літературознавчі методи. Він дозволяє охопити різні аспекти індивідуального стилю автора: від мовно-стилістичних засобів до когнітивних механізмів творчості. Варто відзначити, що особливої актуальності набуває вивчення прагматичного аспекту ідіостилю, тобто впливу авторських засобів на читацьке сприйняття.

Процес збереження ідіостилю пов'язаний з численними труднощами на різних рівнях мови: композиційному, граматично-лексичному, та образно-стилістичному. Саме через це успішна передача індивідуального стилю письменника/ці вимагає дотримання тонкого балансу між збереженням авторської індивідуальності та адаптацією тексту для носіїв іншої культури.

Таким чином, передача ідіостилю письменника/ці є комплексним процесом, що вимагає врахування сукупності лінгвістичних, культурних та художніх факторів для досягнення максимально адекватного відтворення авторської індивідуальності в іншомовному культурному контексті.

РОЗДІЛ 2

ХАРАКТЕРИСТИКА ІДЮСТИЛЮ СТВЕНА КІНГА

2.1. Творчий шлях С. Кінга

«Знаєте, якщо хтось захоче обговорити ваші книги – надто якщо ви пишете те, що пишу я, – вони підійдуть і спитають: «До речі, а яким було твоє дитинство?» Але моє було абсолютно нормальним, знаєте, типовий приклад» [47].

Стівен Едвін Кінг народився 21 вересня 1947 року в Портленді, штат Мен. Коли батьки розлучилися, вихованням Стівена та його старшого брата повністю займалася матір. *«Моя мама, Неллі Рут Піллсбері Кінг, стала однією з перших у США емансипованих жінок, але не з власної волі, – пише автор у своїх мемуарах [9]. Сім'я часто переїжджала в пошуках кращого життя (і місця роботи для матері). У першому класі С. Кінг мав проблеми зі здоров'ям, тому майже весь час лишався вдома і багато читав. Саме тоді почала дозрівати його зацікавленість історіями і письменницький талант.*

Спочатку хлопчик просто переписував історії з коміксів. Його мама вважала, що він може краще, тому заохочувала його написати нову, *свою* історію. Коли ж син показав чотири оповідання про звірят, жінка була настільки зачарована результатом його роботи, що хлопчик отримав «винагороду», про яку все в тих же мемуарах згадує наступним чином: *«Чотири оповідки. Четвертак за штуку. Це був мій перший зароблений письменством долар» [9].*

Після закінчення школи С. Кінг навчався в Університеті Мену в Ороно, де здобув ступінь з англійської мови, писав у студентську газету та долучився до антивоєнного руху. Там же він познайомився із Табітою Спрюс, з якою у 1971 році одружився. Вона теж письменниця, тому всі чернетки С. Кінга читає найпершою: за словами самого автора, його жінка є суворою редакторкою і завжди допомагає вносити правки [47]. Власне,

завдяки їй письменник почав серйозно заробляти на своїй творчості, про що згадаємо пізніше.

У своїй роботі «Уроки короля жахів: Як писати горор» Р. Семків умовно окреслив 7 періодів творчості С. Кінга [22].

Перший період літературознавець назвав «**Літшколи і літпошуки**». Під час навчання в університеті С. Кінг шукав себе у ролі письменника: систематично працював над короткою прозою, активно публікувався в університетських виданнях, що забезпечувало йому не лише творчу практику, але і скромний заробіток. З часом його оповідання почали поступово привертати увагу викладачів та читачів навіть за межами навчального закладу. Водночас молодий автор демонстрував незалежну творчу позицію, відмовляючись слідувати вказівкам викладача з письменницької майстерності: студентів налаштовували на написання соціально ангажованої літератури. Натомість С. Кінг обстоював право письменника створювати просто захоплюючі історії. У цей період автор почав експериментувати із жанром горору, що згодом стане його творчою «візитівкою». Проте не все в житті письменника складалося найкращим чином.

На початку подружнього життя пара терпіла такі злидні, що не мала навіть домашнього телефону – не вистачало коштів для оплати. С. Кінг писав оповідання до чоловічих журналів, проте заробіток був нестабільний. Окрім короткої прози, автор мав декілька закінчених романів («Лють», «Довга прогулянка» і «Переслідуваний»), однак ніде їх не публікував. Хоча С. Кінг мав коло поціновувачів завдяки журналам, по-справжньому відомим він став завдяки роману «Керрі» (1974), якого взагалі могло б не бути. Ще на етапі чернеток автор критично ставився до своєї історії: вона не зачіпала письменника емоційно, головна героїня викликала відразу, і освоєння з середовищем і психологією дівчат-підліток давалося складно [9]. Як вже згадувалося вище, саме дружина Табіта розгледіла потенціал у романі і попросила чоловіка дописати його. Коли «Керрі» опублікували, у С. Кінга

з'явилась можливість залишити роботу в школі та зосередитися на письменництві.

А далі, за визначенням Р. Семківа, розпочався **період тріумфу**. С. Кінг демонструє надзвичайну продуктивність – одночасно працює над кількома романами, пише оповідання, бере участь у різноманітних літературних заходах. У цей період виходять його культові твори: «Салимове лігво» (1975), «Сяйво» (1977), «Протистояння» (1978) та інші. Письменник стає помітною постаттю не лише в літературному світі, але й у кіноіндустрії та ЗМІ: його кличуть на інтерв'ю, він пише сценарії для екранізацій своїх романів.

Такі приголомшливі результати були б неможливими без дисципліни, якої автор дотримується вже десятки років – писати щодня. Дозволити собі відпочинок можна хіба що на свята: Різдво, День подяки, Новий рік і власний день народження [32]. Щоправда, письменник пізніше зізнався, що розказав фанатам про ці «вихідні», просто щоб здаватися більш приязним. Насправді, він вже не може не писати щодня протягом всього року [46, с. 12].

На початку кар'єри така висока продуктивність дозволяла авторові писати від двох до чотирьох книг на рік, але, як не дивно, видавці не спішили із публікаціями. На той час вважалося, що від одного автора/ки читацька аудиторія готова приймати лише одну книгу на рік. Така думка виникла через те, що одна книга – це все, що більшість письменників можуть створити за рік [51]. Проте в інтерв'ю С. Кінг зазначив, що деякі його твори просто не відповідали бажанням видавців, бо не були типовими горорами, які асоціюються з його ім'ям [32]. Зрештою почався новий етап, коли автор почав писати **під псевдонімом Річард Бакмен**.

Саме тоді у письменника з'явилася можливість видавати по дві книги на рік: просто формально вони були під різним авторством. Щоправда, накладі Бакмена не сягали таких висот, як романи Короля жахів. Таємницю псевдоніма не розкривали вісім років. Усе змінилося, коли звичайний фанат помітив подібність роману «Схудлий» до типових горорів вже відомого

автора. Зрештою, читач звернувся до Бібліотеки Конгресу (де міститься інформація про всі видання у США) із запитом про авторське право на романи, створені Річардом Бакменом. Там йому і «викрили» С. Кінга [22].

Свої думки стосовно псевдоніму С. Кінг виклав у передмові із назвою «Як важливо бути Бакманом»: письменник переконаний, що ми всі використовуємо певні прийоми, щоб змінити нашу точку зору і наше сприйняття – такий собі шлях оновити звичний спосіб жити, споглядати і творити. Псевдонім став одним із способів, за допомогою якого С. Кінг намагався освіжити своє ремесло і не стати занадто звичним і передбачуваним для читачів [7, с. 11].

Р. Семків охарактеризував творчість С. Кінга у 80-х роках як **класичний період**. За цей час письменник все більше набирає обертів: створює шістнадцять романів, кілька збірок оповідань та повістей, все так само продовжує писати сценарії, зніматися в екранізаціях своїх романів (і навіть в одному рекламному ролику!). На його продуктивність вплинула, зокрема, поява першого персонального комп'ютера.

Разом із тим відбувається своєрідна «жанрова еволюція» творчості письменника – він поступово рухається від суто надприродного жахання до реалістичного психологічного трилеру. Його тексти все більше зосереджуються на достовірному зображенні побуту, локацій та психології персонажів. Критики одностайно відзначали здатність письменника створювати правдоподібних героїв, які сприймалися як реальні люди [22].

Проте за зовнішнім успіхом приховувалися серйозні особисті проблеми: С. Кінг мав алкогольну та наркотичну залежності, які довго не визнавав. Він все ще активно писав, але, як згадує у мемуарах, навіть не пам'ятає створення деяких романів.

Причому тоді автор побоювався, що відмова від шкідливих звичок може призвести до творчої кризи, тому довгий час не міг подолати залежність, попри загрозу руйнування сімейного життя і власного здоров'я. Тоді Табіта була вимушена поставити чоловіку ультиматум: або відмова від

зловживання, або розлучення. Зрештою С. Кінг приймає рішення боротися із залежностями [9].

Очевидно, що у всіх розходяться думки стосовно впливу адикцій на творчість письменника. Хтось припускає, що саме вони надихали С. Кінга на створення химерних історій, проте біографія автора, Лайза Роугак, вважає, що вони стали тимчасовими труднощами, які він успішно подолав [46, с. 151]. На думку Р. Семківа, алкоголь і наркотики стали безцінним досвідом, що в подальшому надихнув письменника на написання «Мізері» (1987) та розкриття цієї проблеми в інших творах. Більше того, літературознавець переконаний, що залежності ніяк не вплинули на манеру письма чи геніальність С. Кінга – навіть через багато років після реабілітації його твори стають бестселерами і натхненням для численних екранізацій, а сам автор продовжує писати, будучи в солідному віці [22].

Період першого перезавантаження розпочався у 1990-х роках і став для Стівена Кінга часом для відновлення здоров'я та повноцінної творчої рутини.

Кінг повернувся не лише до письменства, а і до давнього захоплення музикою, створивши гурт разом із колегами-письменниками. Вони влаштовували концерти та турне, які користувалися успіхом серед шанувальників його творчості.

Окрім цього, письменник підтримував незалежні книгарні, організовуючи по всій країні спеціальні тури з читаннями та автограф-сесіями. Незважаючи на великі статки, родина Кінгів бажала зберігати образ простих людей, далеких від елітарності літературного середовища. І їм це вдалося, як заявляють сусіди і місцеві жителі штату Мен [32].

Періодом другого перезавантаження Р. Семків називає період після 1999 року, коли сталася серйозна дорожньо-транспортна пригода, внаслідок якої письменник отримав множинні травми та провів тривалий час в інвалідному візку [22]. У своїх мемуарах С. Кінг згадує той нестерпний біль, через який він просто не хотів працювати: *«Як я маю писати..., коли*

найзагальніше у світі питання – це через скільки буде наступна доза «Перкосету» [знеболювального]?»

На щастя, Табіта завжди була поруч – вона допомагала чоловікові стабілізувати не лише його здоров'я, а і творчість. Саме дружина облаштувала С. Кінгу нове робоче місце, щоб коханий поступово повернувся до свого ремесла, хоча той не міг всидіти навіть години за столом [9]. В інтерв'ю про свою реабілітацію письменник поділився, що Табіта вірить у нього більше, аніж він сам [48].

Відновлення було поступовим і складним, але письменник не припиняв творчої діяльності – вона стала для нього справжнім знеболювальним, завдяки якому автор поступово повертався до звичного життя [46, с. 214].

Окрім того, С. Кінг почав активно проявлятися в цифровому просторі: для просування його творів створювалися віртуальні сторінки, а згодом з'явився і офіційний веб-сайт автора. На ньому письменник не лише анонсує вихід книг чи якісь події, а і протидіє поширенню недостовірної інформації – у розділі «Q&A» є окрема категорія «Rumors» [51].

На думку Р. Семківа, творчість С. Кінга у цей період набула нових рис – з'явилися твори із посттравматичною тематикою («Історія Лізі» (2006), «Острів Дума» (2008)), що відображали власні переживання автора після аварії. Також у романах продовжується тематика письменства і міркування про роль митців, які С. Кінг вже неодноразово досліджував у «Сяйві», «Темній половині» тощо [22].

У **новітньому періоді** творчості вже немає такої шаленої продуктивності, як раніше, з огляду на пережиті події і вік. Л. Роугак вказує на те, що навіть кінгова звичка писати 2-3 тис. слів на день змінилася, і автор дає собі більше перепочинку [46, с. 242].

Проте Стівен Кінг не стоїть на місці і демонструє помітний відхід від класичних жахів до більш складних жанрових гібридів: автор все частіше поєднує детективні елементи, наукову фантастику, драму та соціальну критику. Особливо це помітно в трилогії про Білла Годжеса (2014-2016), де

надприродне майже відсутнє, але читачі отримують реалістичне зображення злочинності та психології серійного вбивці. До того ж, багато хто з оточення письменника відзначає, що пізня творчість Кінга характеризується роздумами про сучасні реалії і актуальні проблеми; більшим оптимізмом в історіях; меншою кількістю шокуючих сцен насильства [30].

Окремо варто відзначити активну громадянську позицію Кінга як у літературі, так і поза нею. Письменник став одним із найвідоміших критиків Дональда Трампа, висловлюючи у соціальних мережах свої думки стосовно політичних питань. У романі «Біллі Саммерс» (2021) і збірці повістей «Якщо кров тече» (2020) навіть простежуються ущипливі коментарі у бік чинного президента США.

Після початку повномасштабної російської агресії проти України у лютому 2022 року Стівен Кінг зайняв чітку проукраїнську позицію. Він неодноразово висловлювався на підтримку України у своїх соціальних мережах, засуджуючи російське вторгнення та закликаючи до підтримки української сторони.

2.2. Літературна манера С. Кінга

Стівена Кінга називають «Королем жаху», однак, на нашу думку, таке твердження лише частково правдиве. По-перше, в інтерв'ю 1993 року [47] Кінг відносить свою *тодішню* творчість до жанру саспенс, який спрямований на створення поступового нагнітання тривоги та страху в читача відповідно до розвитку сюжету. Важливо зазначити, що саспенс і трилер часто плутають, проте це різні жанри.

Головна відмінність між цими жанрами полягає насамперед у темпі розповіді. Якщо трилери зазвичай передбачають динамічні, сповнені небезпек пригоди, то у саспенсі створюється поступове наростання напруги [52]. Власне, така характеристика, на нашу думку, дійсно підходить раннім творам С. Кінга.

По-друге, із плином часу автор творитиме не лише в жанрі саспенсу чи горору, але і психологічного трилеру («Долорес Клейборн» (1992)), детективу («Містер Мерседес» (2014)), наукової фантастики («Під куполом» (2009)), постапокаліпсису («Протистояння» (1978)), антиутопії («Довга хода» (1979)) і навіть темного фентезі (серія «Темна вежа» (1982-2012), «Казка» (2022)). Водночас, як і багато інших сучасних письменників, С. Кінг має схильність поєднувати різні жанрові ознаки, тому елементи жаху, наприклад, можуть простежуватися чи не в кожній його книзі.

Коли письменника запитали, з яким жанром йому подобається працювати найбільше, то відповідь пролунала досить розмита: найбільше задоволення приносять ідеї прості за характером, але з великим потенціалом. Водночас С. Кінг відзначив, що написання детективів виявилось для нього найскладнішим завданням [36].

Вище вже згадувалося про початок письменницької кар'єри С. Кінга, що розпочалася зі створення коротких історій. Про них згадують рідше, аніж про романи автора, проте деякі з них здобули визнання завдяки екранізаціям, наприклад, «Ріта Гейворт і втеча з Шоушенка» (1982) або «Життя Чака» (2020). На сьогодні С. Кінг так само продовжує випускати збірки з повістями – причому деякі з них написано досить давно, «у шухляду». В одному з інтерв'ю автор зазначає, що у нього ніколи не було наміру написати щось саме у такій формі – в голові просто з'являлися надихаючі ідеї, але він не бачив їх у форматі роману [36].

Хоча С. Кінг асоціюється у більшості із «жахастиками», спектр тем у його творах досить широкий. Насамперед автора цікавить той факт, що у нашому житті жахливі речі *«трапляються тому, що просто можуть»* [47]. У зв'язку із цим, всі надприродні створіння і монстри у творах С. Кінга – це *«аналогі всіх тих речей, які є абсолютно незрозумілими і не дуже приємними»* [32]. Очевидно, що у письменника також є власні страхи, і він неодноразово ними ділиться в інтерв'ю та мемуарах.

Найбільше С. Кінга тривожать негаразди, які можуть статися з його дітьми [47]. Проте автор також зізнається у боязні темряви, числа 13, павуків, щурів, творчої кризи тощо – список настільки довгий, що якимось письменник назвав себе «людиною з Народної Республіки Параної» [46, с. 10]. Як припустив сам С. Кінг, трансляція власних кошмарів на папір допомагає йому боротися з ними і досліджувати природу зла [47]. Тому закономірно, що у своїх творах письменник підіймає багато тригерних тем.

Найчастотніші з них вирішив дослідити Р. Семків [22]. Літературознавець починає свій аналіз з двох основних мотивів у творчості С. Кінга: «діти під загрозою» та «жінки під загрозою». Примітно те, що перший мотив працює значно сильніше і викликає найбільшу емоційну реакцію у читачів. Зацікавленість такою темою можна пояснити біографічним контекстом – у Кінга є двоє синів і донька, і його батьківська тривога не зникає навіть після досягнення фінансового успіху та дорослішання дітей, як вже зазначалося вище.

Не можна не помітити як по-різному письменник поводить себе зі своїми персонажами залежно від їхньої статі: дорослих чоловіків убиває легко, а з жінками ситуація складніша. Всупереч стереотипу про жіночу беззахисність, героїні Кінга демонструють неймовірну життєздатність і силу духу. Це особливо яскраво проявляється в таких романах, як «Долорес Клейборн» (1992), «Роза Меддер» (1995) та «Протистояння» (1978).

Іншою тематикою, що постійно з'являється у творчості С. Кінга, є **страх втрати самоконтролю та власної ідентичності**. Можна з упевненістю сказати, що і цей мотив тісно пов'язаний з особистим досвідом письменника, а саме з його боротьбою з алко- і наркозалежністю. У творчості Кінга досить часто (прямо чи опосередковано) зустрічається образ п'яного батька, який знищує власну сім'ю.

Однак письменник демонструє, що «втратити себе» можна не лише через залежності. Причини можуть бути найрізноманітнішими: наприклад, щось може вселитися в людину або якимсь іншим чином заволодіти її

свідомістю (як-от в «Аутсайдері» (2018) чи «Кладовищі домашніх тварин» (1983)). До цієї проблематики можна додати і тему двійництва – коли поруч існує ще одне «я», хтось інший, чужий («Темна половина» (1989)).

Також Р. Семків описує ще одну наскрізну тему у творчості С. Кінга – це **тема письменницького ремесла**. У багатьох романах і оповіданнях персонажі різного віку і професій замислюються над початком кар'єри письменника або вже нею займаються. Навіть якщо герої не прагнуть заробляти цією справою гроші, вони неодмінно вестимуть щоденники («Біллі Саммерс») або матимуть в оточенні людей, зацікавлених у письменстві чи журналістиці («Довга хода»). Причому С. Кінг часто розкриває і страх творчої кризи, який постійно переслідує його самого (наприклад, у повісті «Щур» зі збірки «Якщо кров тече»).

Дослідник творчості С. Кінга, М. Колінгс, помітив ще одну особливість історій письменника: у них відчувається проблема покинутої дитини [46, с. 132]. Через це **тема батьківства** майже постійно фігурує у творах. Зокрема образ батька, який часто грає роль руйнівника сім'ї («Сяйво», «Долорес Клейборн»). Поширеною є і відсутність персонажа батька взагалі: діти можуть лишитися сиротами (як герой оповідання «Життя Чака» зі збірки «Якщо кров тече») або жити лише з матір'ю («Якщо кров тече» з однойменної збірки, «Біллі Саммерс», «Довга хода»). Якщо ж образ батька є позитивним, то він зазвичай виконує другорядну функцію, наприклад, у романі «Протистояння», де тато однієї з головних героїнь дуже добре ставиться до доньки, однак він недовго фігуруватиме в історії і пізніше помре від пощесті. У тому ж романі є персонаж, який навпаки переживатиме за те, яким батьком стане для майбутнього маляти. Тобто С. Кінг у своїх творах досліджує різні аспекти батьківства і вплив сім'ї на подальше життя дітей.

Іншою наскрізною темою письменника є **метафізика зла**. Письменник постійно нагадує читачам (прямо чи опосередковано), що природа зла є незбагненою. Це простежується у відсутності авторського пояснення звідки взялися ті чи інші монстри, хвороби та інші проблеми. Окрім того, автор

неодноразово доводить невмирущість зла: Пеннівайз прокидається кожні 27 років і полює на дітей («Воно»); Рендалл Флегт перероджується і продовжує чинити зло, але на іншій території («Протистояння»); подолавши одного Аутсайдера, Голлі Гібні має боротися зі ще одним («Якщо кров тече»).

Р. Семків визнає С. Кінга справжнім майстром вигадкування жахливих, унікальних ситуацій [22]. Сам письменник неодноразово відзначав свій інтерес стосовно цього: «...чого ми, люди, боїмося? Хаосу. Чогось незвичного. Ми боїмося змін. Ми боїмося руйнування, і саме це мене цікавить» [45]. Автору подобається писати як про звичайних людей у незвичайних ситуаціях, так і про людей із надприродними здібностями у типових для нас реаліях. На думку С. Кінга, читачам відгукується ідея того, що хтось може поводитися гідно, навіть не перебуваючи у своїй тарілці [49; 33].

Хоча змальовані у творах події здебільшого екстраординарні, вони завжди вплетені в реалії Америки. Даючи пораду письменникам-початківцям, С. Кінг наголошує на тому, щоб вони писали *правду*: «*Пишіть, що любите, відтак вдихніть туди життя і зробіть унікальним, домішавши персональних знань про життя...*» [9]. Власне, це і є формула всіх творів автора.

Персонажі С. Кінга – це пересічні люди зі своїми страхами, талантами, травмами і звичками. Звісно, деякі з них володіють певними надможливостями («Керрі», «Сяйво»), проте автор відображає їхню буденність максимально подібною до нашої: сім'я, робота, хобі, фінансові труднощі, міжособистісні конфлікти. Навіть герої із паранормальними здібностями живуть у цілком реалістичному світі, де фантастичний елемент стає лише частиною їхнього повсякденного існування.

Щоб створити ефект правдоподібності, С. Кінг використовує кілька ключових стратегій. По-перше, ретельна деталізація побуту: у читачів є змога «побачити» не тільки інтер'єри будинків, але і вміст холодильників, улюблені телепрограми персонажів чи «ранкові ритуали». Така увага автора

до дрібниць створює відчуття, що читач підглядає за життями реальних людей, а не спостерігає за вигаданими образами.

По-друге, упізнавана географія. Більшість творів розгортаються в штаті Мен, де С. Кінг народився і прожив значну частину життя. Окрім того, письменник створив вигадані містечка Касл-Рок та Деррі, які періодично з'являються в різних романах і оповіданнях. Хоча ці локації несправжні, автор прописав їх дуже детально – з назвами вулиць, місцевих закладів, особливостями ландшафту. Водночас Кінг використовує й реальні міста (наприклад, Бангор чи Портленд), вплітаючи їх у канву вигаданих подій, і цей прийом так само розмиває межу між вигадкою та дійсністю.

По-третє, типовість персонажів. Герої Кінга – це вчителі, письменники, домогосподарки, підлітки тощо. Вони мають звичайні професії, переживають кризи середнього віку, борються з алкоголізмом чи проблемами у шлюбі. Для розкриття їхніх характерів, автор використовує певні наративні прийоми: оповідка від першої особи; дослідження психології як протагоністів, так і антагоністів; множинна фокалізація; нехронологічна оповідка; «історія в історії». Таким чином читачі можуть подивитися на персонажів з різних перспектив і навіть впізнати себе чи своїх знайомих – емоційний зв'язок ще більше поглиблює співпереживання і жах від історії.

Разом із тим правдоподібність самих історій досягається через поступове наростання жахливого. Автор не одразу занурює читача в проблеми – він починає з абсолютно звичайних сцен, поступово вводячи тривожні деталі. Крім того, письменник часто посилається на реальні історичні події чи наукові факти (і на вигадані у тому числі), що створює ефект документальності.

Скільки б інтерв'юерів не запитували про те, звідки С. Кінг бере натхнення, всі отримують одну і ту саму відповідь: «Не знаю». Письменнику складно пояснити процес генерації ідей, тому він просто узагальнює, що концепції історій народжуються із простого запитання «А що, як...?» [51]. Проте часто автор лишає у своїх книгах перед- і післямови, де може

поділитися історією, що надихнула на написання того чи іншого твору; розказати про вигадані місця і факти, які згадуються у сюжеті; подякувати всім, хто допомагав розібратися у вузькоспеціалізованих темах (і обов'язково дружині), а також Постійному Читачу. Такий підхід підсилює відчуття «взаємодії» автора і читацької аудиторії. І хоча це «спілкування» відбувається поза межами основного наративу і є однобоким, воно все одно створює ефект безпосереднього контакту, доповнює художній світ твору автобіографічним та метатекстуальним компонентами. Передмови С. Кінга часто написані в невимушеній, розмовній манері, що перетворює акт читання на своєрідну довірливу розмову. Оскільки такі метатекстуальні компоненти за своїм стилем викладу подібні до авторської нарації у творах, то для перекладачів вони становлять схоже завдання: необхідність зберегти неформальний тон авторського звернення, відтворення культурних посилань, алюзій та інших специфік кінгівського ідіостилю.

Окремим проявом паратекстуальності є епіграфи, які письменник майстерно підбирає – вони не лише задають тон оповіді, а й створюють додатковий смисловий шар, вступаючи в діалог з основним текстом. Проте переклад таких елементів ставить перед перекладачем подвійне завдання: по-перше, розпізнати алюзію чи виявити походження цитат; по-друге, прийняти рішення щодо стратегії їх відтворення – використати наявний переклад (якщо такий існує), зробити власний переклад або надати пояснення.

2.3. Мовно-стилістичні особливості прози С. Кінга

Стівен Кінг постійно наголошує, що *«...художня література – це, по суті, брехня. Ігнорувати правду, що криється в брехні, означає грішити проти мистецтва в цілому і проти власної творчості зокрема... Але оповідачі повинні пам'ятати, що правда робить брехню правдоподібною»* [50]. Тому, є очевидним, що автор дотримуватиметься цього принципу при написанні творів.

Одним із найважливіших інструментів створення правдоподібності стає саме лексика: С. Кінг вправно поєднує мовні регістри. Залежно від соціального статусу і віку, персонажі використовують сленг і професіоналізми, розмовну та літературну мову тощо [1, с. 109]. Водночас лайка зовсім не є табуованою у світогляді автора: якщо ситуація критична, «пом'якшені» вирази звучатимуть недоречно [9].

Особливе місце у творах посідають реалії, тобто лексика для позначення предметів і явищ (із різних сфер життя), характерних для певної культури [18, с. 175]. Це є закономірним, оскільки, як відзначалося вище, письменник щоразу деталізує життя персонажів, тому додає відомі американцям елементи побуту, події, приказки тощо.

Іншим наскрізним елементом творчості С. Кінга є використання сталих виразів – вони додають певний емоційний підтекст: створюють комедійний ефект, характеризують персонажів чи їхнє мовлення тощо. Проте це не єдиний засіб для створення виразності та емоційного впливу, оскільки не менш важливу роль відіграє синтаксична організація тексту.

Саме структура речень і ритм фраз формують той динамічний, «кінематографічний» стиль, яким славиться С. Кінг. Автор не уникає довгих синтаксичних конструкцій – вони дозволяють йому детально описувати сеттинг, внутрішні переживання персонажів тощо і таким чином занурити читачів в атмосферу. Водночас короткі речення виступають як інструмент напруги. Номінативні або односкладні речення створюють ефект прискороного темпу, тривоги і паніки.

Важливою синтаксичною фігурою у творчості С. Кінга є також анафора, яка підкреслює наростання напруги або інших емоційних станів (розпач, тривожність).

Письменник глибоко переконаний, що одне із найголовніших правил хорошої літератури – це не розказувати, а показувати. На його думку, майстерний діалог розкаже про персонажів і події більше, ніж слова автора [9]. Тому діалоги у творах Кінга максимально наближені до природнього

мовлення – персонажі розмовляють так, як говорять реальні люди: перебивають один одного, відходять від граматичних норм, використовують сленг і обценну лексику, еліптичні конструкції.

Окрім того, у своїх мемуарах [9] письменник поділився поглядами щодо граматики. Наприклад, йому не подобаються пасивні конструкції, оскільки вони роблять текст слабким і нецікавим. Також автор наполягає на тому, що *«прислівник вам не друг»*, і закликає не зловживати ними.

Дослідники з Орхуського університету – М. Хі-Кнусен (Marc Hye-Knudsen), Р. Д. Крістенсен-МакЛаклан (Ross Deans Kristensen-McLachlan), а також М. Класен (Mathias Clasen) – проаналізували, наскільки С. Кінг слідує своїм порадам. Мовознавці дійшли висновку, що письменник не дотримується власних рекомендацій, принаймні щодо прислівників, і це жодним чином не впливає на його успіх [35].

Розглянувши лексичні, синтаксичні і граматичні особливості прози Кінга, звернімося до стилістичного рівня. Автор завжди наповнює свої твори великим різномаяттям художніх засобів, і, на нашу думку, найчисельнішими серед них є: метафори, порівняння, персоніфікація, стилістичні повтори, алюзії, графеми.

Не можна не відмітити інтертекстуальність творів С. Кінга, зокрема численні алюзії, які поділяються на певні підвиди. Одними із найчастотніших є літературні алюзії – письменник згадує як класичних, так і сучасних авторів. Не менш важливими є алюзії на масову культуру: посилення на телешоу, популярну музику, комікси тощо виконують функцію деталізації побуту та розкриття персонажів через їхні культурні вподобання. Також письменник використовує біблійні та міфологічні алюзії для поглиблення символічного плану оповіді. Крім цього, спадщина С. Кінга настільки велика, що він інколи «вплітає» у свої роботи навіть автоалюзії, як, наприклад, у романі *«Біллі Саммерс»*, де згадується картина з химерними кущами у вигляді тварин і згорілий готель (алюзія на *«Сяйво»*).

У результаті така синергія лексичних, синтаксичних і стилістичних засобів створює багатшаровий, емоційно насичений текст, який є впізнаваною ознакою прози Стівена Кінга. Однак, є очевидним, що при перекладі лексико-стилістичні особливості автора можуть стати справжнім викликом.

Висновки до розділу 2

Творчий шлях Стівена Кінга – це історія письменника, який перетворив особисті труднощі на літературний тріумф і став однією з найвпливовіших постатей сучасної літератури.

Ключовою особливістю творчості С. Кінга є незмінна продуктивність і дисципліна, що забезпечили йому величезний літературний доробок і стабільну присутність у культурному просторі.

Важливу роль у житті та творчості письменника відіграла його дружина Табіта, як він сам неодноразово відзначає. Вона завжди вірила у чоловіка і підтримувала його у найскладніші часи [50; 46, с. 223].

В цілому, письменницька кар'єра Кінга демонструє його здатність до зміни фокусів у творчості: поступові переходи від одного жанру до іншого, від суто розважальної літератури до творів із соціальною критикою свідчать про зрілість автора та його чутливість до змін у суспільстві.

Тематичний діапазон творчості письменника тісно пов'язаний із його особистим досвідом і страхами. Найчастотнішими мотивами є «діти під загрозою», «жінки під загрозою», втрата самоконтролю та власної ідентичності, письменницьке ремесло, батьківство та метафізика зла. Прорефлексовані через призму досвіду, ці теми роблять твори С. Кінга переконливими та психологічно глибокими.

Ідіостиль Стівена Кінга формується через системну взаємодію лексичних, синтаксичних та стилістичних засобів, які працюють на реалізацію головного авторського принципу: *«правда робить брехню правдоподібною»*. Саме мовна організація тексту перетворює фантастичні

сюжети на переконливі історії – це досягається через кілька стратегій: ретельну деталізацію побуту, впізнавану географію, типовість персонажів та поступове наростання напруги. Використання різних нарративних прийомів – оповідка від першої особи, множинна фокалізація, нехронологічна структура, «історія в історії» – дозволяє читачам «побачити» події з різних перспектив і глибше осягнути психологію персонажів. На стилістичному рівні проза Кінга насичена образними засобами, серед яких найчисельнішими є метафори, порівняння, персоніфікація, стилістичні повтори, алюзії та графеми.

Усі мовні рівні створюють унікальну синергію, що забезпечує баланс між реалістичністю та художністю, між простотою викладу та глибиною змісту.

Водночас така складна й багатопланова мовна організація текстів Кінга становить серйозний виклик для перекладачів, оскільки вона вимагає не просто лінгвістичної точності, а й збереження авторського стилю, культурних конотацій, емоційного впливу та ритмічної організації оповіді.

РОЗДІЛ 3

АНАЛІЗ ЛЕКСИКО-СТИЛІСТИЧНИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ ПЕРЕКЛАДУ
ТВОРІВ С. КІНГА**3.1. Теоретичні засади аналізу перекладацьких рішень**

У цьому розділі здійснюватиметься аналіз перекладацьких рішень у творах С. Кінга. Для цього за основу братимемо класифікації Пітера Ньюмарка, оскільки вони охоплюють широкий спектр перекладацьких трансформацій, що дозволяє детально розібрати, як перекладачі працюють із різними мовними аспектами. Особливе значення такі класифікації мають для аналізу художніх текстів, де поєднуються лексичні, стилістичні, соціолінгвістичні та культурні аспекти мови.

Мовознавець виокремлює 8 способів перекладу [42, с. 45-47]:

1. Переклад «слово в слово» (word-for-word translation)

використовують переважно як навчальну вправу або попередній етап роботи з текстом, щоб зрозуміти структуру першоджерела. Його суть полягає у тому, що перекладачі працюють з кожним словом окремо, зберігаючи порядок слів оригіналу та обираючи найпоширеніше словникове значення без урахування контексту.

2. Дослівний переклад (literal translation)

допомагає виявити потенційні перекладацькі проблеми на початковому етапі роботи. Цей спосіб передбачає заміну граматичних конструкцій джерельної мови на найближчі еквіваленти цільової, але лексика все ще перекладається поодиноці, поза контекстом.

3. Контекстуально близький переклад (faithful translation)

– користуючись цим способом, перекладач прагне максимально точно передати контекстуальне значення оригіналу, навіть якщо результат у цільовій мові звучатиме незвично або незграбно. Культурні реалії залишаються без змін, зберігаються навіть граматичні та лексичні

відхилення від норми, якщо вони є в оригіналі. Головне – відтворити авторські задум і манеру написання тексту.

4. **Семантичний переклад (semantic translation)** подібний до контекстуально близького перекладу, але має певні відмінності. По-перше, перекладач враховує естетичну цінність тексту. По-друге, при перекладі допускаються незначні компроміси заради природності, менш важливі культурні елементи можуть замінюватися нейтральними поясненнями. Цей спосіб дозволяє перекладачеві керуватися власним «відчуттям» оригіналу.

5. **Адаптація (adaptation)** є типовою для п'єс і поезії. Теми, персонажі та сюжет зберігаються, але культурний контекст повністю адаптується під цільову аудиторію. Текст фактично переписується заново, що може як врятувати застарілий твір, так і спотворити його.

6. **Вільний переклад (free translation)** характеризується відтворенням лише змісту оригіналу, але без збереження форми та стилю. Часто перетворюється на переказ, набагато довший за оригінал, і може взагалі не вважатися перекладом у звичайному розумінні.

7. **Ідіоматичний переклад (idiomatic translation)** передбачає, що перекладачі прагнуть передати повідомлення джерельного тексту, активно використовуючи ідіоми та розмовні вирази цільової мови, навіть якщо їх немає в оригіналі. Переклад закономірно стає більш природним, але може при цьому втратити відтінки свого значення.

8. **Комунікативний переклад (communicative translation)** спрямований на точну передачу контекстуального значення, щоб і зміст, і мова були зрозумілими та прийнятними для читачів. Тобто пріоритет надається читабельності та легкості сприйняття.

Окрім цього, П. Ньюмарк запропонував класифікацію перекладацьких прийомів, які не варто плутати зі способами перекладу, оскільки другі націлені на тексти в цілому, а перші – на конкретні аспекти під час перекладу окремих слів, виразів чи структур [42, с. 81-90]. Важливо відзначити, що для

відтворення метафор мовознавець пропонує зовсім іншу класифікацію, яку ми розглянемо трохи пізніше.

Отже, коли потрібно адаптувати одиницю до іншої мовної та культурної системи, П. Ньюмарк пропонує наступні прийоми:

- **трансференція** – це перенесення іншомовного слова в текст перекладу без змін у правописі та навіть алфавіті, тобто запозичення зберігає графічну форму мови-джерела. Якщо термін невідомий цільовій аудиторії, тоді перекладачі поєднують трансференцію із поясненням, тобто використовують прийом поєднання, про що ми згадаємо пізніше. Варто відзначити, що П. Ньюмарк розглядає трансференцію як «перехід» слів з інших мов власне в англійську, де вони міцно вкорінюються без адаптації до англійської орфографічної системи. Якщо говорити про трансференцію в українську мову, то ми за таким принципом можемо відтворювати власні назви, зокрема назви брендів, періодичних видань тощо;

- **натуралізація** являє собою прийом, за якого запозичене слово «пристосовується» до вимови та граматики мови перекладу;

- **культурний еквівалент** є заміною культурного поняття в оригіналі подібним явищем у культурі перекладу. Такі заміни дають читачеві зрозуміти функцію предмета чи явища, навіть якщо значення, закладені в оригіналі і перекладі, не збігаються повністю. На думку мовознавця, цей прийом доречний лише там, де важливіше враження, а не деталізація (публіцистика, реклама тощо), оскільки точність при передачі таких лексем частково втрачається;

- **функціональний еквівалент** нейтралізує культурні елементи і пояснює їх через функцію, а не форму. Тобто відповідник має бути максимально точний і зрозумілий поза контекстом певної культури;

- **описовий еквівалент** має поєднувати в собі опис і функцію, щоб читачі повністю зрозуміли реалію;

- **синонімія** – це пошук близького за значенням слова, коли однозначного відповідника немає або слово не є надто важливим у тексті;
- **калька** являє собою буквальний переклад сталих словосполучень. Причому мовознавець відмічає, що певні кальки можуть із часом усталитися в мові;
- **транспозиція** – зміна граматичної структури без втрати змісту: наприклад, заміна пасивного стану активним або однієї частини мови на іншу. Це допомагає зробити речення природним для мови перекладу;
- **модуляція** використовується для зміни логіки змісту, щоб зробити переклад природнішим. Наприклад, позитивне замінюється на негативне, причини на наслідок тощо;
- **загальноприйнятий переклад** є обов'язковим, якщо термін офіційно закріплений у фаховій чи нормативній практиці, навіть за наявності інших, можливо точніших, але неусталених варіантів;
- **переклад-ярлик** – це тимчасовий переклад нового терміну, який рекомендується брати у лапки, поки не з'явиться усталена форма;
- **компенсація** відбувається, коли у цільовому тексті втрачаються певні стилістичні особливості – рима, гра слів тощо. Тоді перекладачі можуть відтворити їх в іншому місці, компенсуючи втрату;
- **компонентний аналіз** є розкладанням на окремі компоненти значення (sense components), а потім перекладачі порівнюють їх із відповідним словом (і його компонентами) у цільовій мові. Мета такого прийому – знайти спільні і відмінні риси, щоб за потреби уточнити зміст у перекладі;
- **редукція та розширення** використовуються для скорочення або доповнення лексем, коли вони містять зайві для цільової мови компоненти або, навпаки, потребують пояснення;
- **парафраз** використовується, щоб розтлумачити або «стилізувати» певні фрагменти, зберігаючи при цьому зміст. Однак необхідно розуміти, що переклад за допомогою такого прийому не буде

вільним переказом, оскільки парафраз не спотворює зміст, а уточнює й адаптує його, зберігаючи комунікативний ефект оригіналу;

- **поєднання прийомів** застосовується у випадках, коли потрібно розв'язати складну перекладацьку проблему, а один конкретний прийом не дає змогу точніше передати зміст і відтінки значення;

- **виноски, примітки та інші пояснення** вводять додаткову інформацію, необхідну для розуміння тексту. Водночас такі коментарі не втручаються в основний зміст і зберігають його цілісність.

Окрім наведених класифікацій, П. Ньюмарк запропонував власні стратегії відтворення метафор. Під терміном «метафора» мовознавець розуміє не лише власне метафоричні вислови, але і колокації, ідіоми, прислів'я та алегорії у тому числі [43, с. 104]. Для аналізу перекладацьких рішень щодо передачі образних конструкцій ми звернемося саме до класифікації Ньюмарка, яка передбачає кілька основних стратегій перекладу метафор [43, с. 304-311]:

- ✓ пряме відтворення метафоричного образу за умови, що він є співставним, а частота його вживання у цільовій мові подібна до частоти у джерельній;

- ✓ заміна джерельної метафори на іншу зі схожим значенням, яка не суперечитиме цільовій культурі;

- ✓ заміна метафори в оригіналі на порівняння у тексті перекладу, щоб зберегти закладену у першоджерелі образність;

- ✓ відтворення метафори через порівняння, що додає до неї пояснення;

- ✓ збереження закладеної метафоричності через її нейтралізацію (у випадках, коли значення метафори чи її реєстр у цільовій культурі не відповідають сенсу і стилю першоджерела);

- ✓ вилучення;

- ✓ відтворення того самого метафоричного образу у тексті перекладу, але із додаванням пояснення.

На нашу думку, серед українських перекладів творчості С. Кінга переважає саме комунікативний і семантичний способи перекладу, оскільки інші були б недоречними і такими, що зіпсували б естетичне враження і/або розуміння прочитаного. Водночас для збереження індивідуального авторського стилю використовуються різні прийоми та стратегії, які ми розглянемо на прикладах у більш детальному аналізі.

3.2. Відтворення лексичних особливостей ідіостилю С. Кінга

У цій роботі вже згадувалося про те, як майстерно С. Кінг поєднує мовні реєстри для забезпечення правдоподібності історій. Його проза містить не лише стандартизовану літературну мову, а й «живу» розмовну: персонажі спілкуються, рівноцінно вживаючи різні типи соціолектів, при цьому авторське мовлення часто наближається до розмовного реєстру – письменник уникає сухості текстів, використовує колоквіалізми і графеми на позначення просторічного мовлення. Адекватна передача цих лексичних і соціолінгвістичних особливостей зокрема, може викликати значні труднощі, як нам продемонструють певні приклади.

Оскільки персонажі С. Кінга зазвичай прості жителі американських міст(ечок), то найпершою проблемою є відтворення особливостей мовлення, зокрема колоквіалізмів і сленгу, які або не мають прямих відповідників, або можуть втратити свою естетичну цінність через невдало підібрані лексеми. Розгляньмо приклад з роману «Протистояння» [41]:

“He was just getting around to remembering the four or five heavysset townies... in gray shirts with the sleeves rolled up to show their big sunfreckled biceps. They wore blocky workshoes.”

Серед інших тлумачень слова «townie» саме таке, на нашу думку, є найближчим до контексту і відповідає опису персонажів: *“a member of a group of young people who live in a town, all wear similar clothes, such as tracksuits and caps, and often behave badly”* [44]. Одразу знайти підходящий відповідник може бути проблематично, адже в українській мові достатньо

лексичних одиниць для позначення людей із поведінкою, що не відповідає моральним і культурним нормам (хуліган, дебошир тощо). Однак перекладачі С. Крикун і Г. Яновська врахували смисловий компонент зовнішності і поведінки описаних «townies», зокрема напад на одного з головних героїв і передали це слово наступним чином:

«Same почав пригадувати кремезних гопників...(четверо чи п'ятеро)...» [10, с. 96]

Використавши культурний еквівалент «гопники», перекладачі створили знайомий для українських читачів образ, не втративши при цьому стилістичне забарвлення оригіналу. Продовжуючи читати опис все тих же персонажів, натрапляємо на інший колоквіалізм:

“To Nick they were only shapes now, beefy men —good old boys, they called themselves...”

Є очевидним, що буквальний переклад цієї лексичної одиниці лише викривить створені до того образи «townies». Oxford Learner's Dictionary трактує такий вираз як “a man who is considered typical of white men in the southern states of the US” [44]. Перекладачі не просто підібрали близький до контексту і стилю функціональний відповідник, але і додали українського звучання за допомогою графону:

«Ті бугаї, що називали себе «мєсними», ... здавалися Нікові лише тіннями» [10, с. 97].

Приклад відтворення сленгу з роману «Долорес Клейборн» [39] демонструє, що поєднання прийомів так само успішно може зберегти стилістичну маркованість і експресію:

*“I feel a draft in here, Andy. Might go away if you **shutch** a goddam trap.”*
*«Якийсь тут протяг, Енді. Може би, так не тягнуло, якби ти **піддувало своє троха прикрив**»* [8, с. 13].

У цьому випадку перекладач В. Куч поєднав прийоми розширення і функціональний еквівалент («своє троха» і «піддувало» відповідно), відтворивши не лише оригінальну манеру мовлення персонажки, але і й

грубуватий, зневажливий тон оригіналу. Коротка форма «*shutchа*» (shut your) передається через розмовне «*своє троха*», а вульгарне «*goddam trap*» – через евфемістичне «*ніддувало*», що зберігає експресивність без надмірної вульгарності. Таким чином перекладач створює ефект живого просторічного мовлення, яке звучить природно для українських читачів.

У творах С. Кінга часто присутні і жаргонізми, зокрема, на локаціях, пов'язаних із правоохоронними органами («Зелена миля», «Протистояння», «Ріта Гейворт і втеча з Шоушенка»), де мовлення персонажів-злочинців і правопорушників насичене такою лексикою. Труднощі із передачею жаргонізмів частково співпадають із проблемами при відтворенні колоквіалізмів і сленгу, але перші часто мають яскраво виражену культурну специфіку. Розгляньмо цитати з роману «Протистояння» [41]:

“Lloyd Henreid, ..., was led down the hallway of the Phoenix municipal jail’s maximum security wing ... In Max, he was a celebrity.”

Як можна побачити з контексту, «*Max*» виступає жаргоном для позначення «*maximum security wing*», тобто колонії суворого режиму. Тому закономірно, що перекладачі вжили тут культурний еквівалент:

«Ллойд Генрейд, ..., ішов коридором муніципальної тюрми міста Фінікс... У суворці він був знаменитістю» [10, с. 206].

Так само спостерігаємо використання цього прийому і в другому прикладі:

“To his left was the drunk tank.”

«Ліворуч була мавпарня» [10, с. 99].

Проте кримінальний жаргон становить лише один різновид соціолектної лексики в творах С. Кінга – не менш представленими є професіоналізми, адже автор детально описує робочі процеси, відтворюючи специфічну термінологію різних сфер діяльності. Роман «Біллі Саммерс» [37], наприклад, містить велику кількість термінології, пов'язаної зі зброєю:

“‘Optics?’

‘Huh?’

‘Scope. The sight.’”

«— **Оптика?**

— *Шо?*

— **Приціл. Оптичний приціл**» [6, с. 27].

“We used the M40A, which is the military version of the Remington 700. Five-shot box, tripod mounted, NATO bottleneck rounds.”

«Ми користувалися «M40A», військовою версією «ремінгтона 700». **П’ятизарядний магазин, тринога, пляшкоподібні набої НАТО**» [6, с. 257].

“Does he need another long gun, scope-equipped, to go with the Ruger?... Does he need another handgun, maybe a Glock that holds seventeen rounds instead of a measly six?”

«Чи потрібна йому до «ругера» ще й гвинтівка з телескопічним прицілом?... Чи потрібна йому ще легка **вогнепальна зброя**, може, «глок», у якому **сімнадцять набоїв** замість мізерних шести?» [6, с. 407].

Також у творах С. Кінга зустрічається медична, юридична і навіть музична термінологія, як-от у повісті «Життя Чака» зі збірки «Якщо кров тече» [39]:

“He starts warming up, going easy at first, slow tempo, no cowbell, no tom and no rimshots....”

«Він починає розігріватися, спочатку легенько, в повільному темпі, без **тронки**, без **тома** і без **ободів**...» [12, с. 146].

“For the first time since running that quick paradiddle He begins to whack it on the offbeat...”

«Уперше від миті, коли він **пробігся барабанами**...Він починає стукати в неї на **слабкі доли**...» [12, с. 152].

Проаналізувавши приклади зі спеціалізованою лексикою, доречно зробити висновок, що перекладачам (В. Куч, О. Любенко; В. Ракулєнко

відповідно) вдалося адекватно і еквівалентно відтворити всі терміни, притому, окрім використання прямих відповідників (*optics – оптика, scope – приціл* тощо), перекладачі вдавалися до цілого ряду прийомів: розширення (*scope-equipped – з телескопічним прицілом*); функціонального еквіваленту (*handgun – вогнепальна зброя*); а також описових еквівалентів, наприклад, при передачі терміну «*paradiddle*». Першочергове значення цього слова подається наступним чином: “*a group of four beats played one after the other on a drum in a particular pattern*” [31]. В українській мові існує поняття барабанних рудиментів, де зустрічається термін «*парадідл*» [2], проте очевидно, що пересічним читачам він буде незрозумілим.

Не менше проблем викликає ненормативна лексика, адже в англійській мові вона має складну градацію – від відносно «м’яких» до грубих виразів. Щоб підібрати адекватний еквівалент, перекладачеві необхідно визначити ступінь експресивності та вульгарності лексичної одиниці в джерельному тексті. Крім того, українська та американська культури по-різному ставляться до табуованої лексики: те, що в англійському тексті сприймається як помірно груба розмовна лексика, в українському перекладі може звучати або надто м’яко, або, навпаки, – занадто вульгарно. Тому перекладачі часто вдаються до евфемізації або заміни на функціональні еквіваленти.

Водночас українська мова налічує велику кількість обценних виразів і слів, які можна використати для відтворення нецензурної англійської лексики. У якості прикладу розглянемо цитати з роману «Довга хода» [40]:

“*McVries said: “I need my f*cking head examined.”*”

«— Я, мабуть, **довбонувся**, — мовив Маквріс» [7, с. 29].

“*...he thought it was the biggest f*cking thing he’d ever seen...*”

«...сказав, що це просто **їб*нутись** яка грандіозна річ...» [7, с. 78].

“*Get out of here before I pull your f*cking nose off and make you eat it...*”

«З'їб*ся, бо я тобі зараз ніс відірву і в рот заткаю...» (тут і далі обценізма в прикладах частково замінено астериском (*). У джерельних та цільових текстах такі лексичні одиниці подано без цензурування) [7, с. 79].

У наведених прикладах продемонстровано, якими методами можна передати один і той самий обценізм. У першій цитаті спостерігається «пом'якшення» компоненту лайки за допомогою парафразу, проте у другій перекладач В. Куч трансформував нецензурну лексику, використавши модуляцію, що дозволило зберегти такий самий рівень експресивності і вульгарності. У третьому прикладі наявний прийом компенсації: обценне підсилення переміщено на імперативну форму, оскільки така трансформація дозволяє відтворити у перекладі грубість висловлювання, уникаючи при цьому дослівного калькування англійської конструкції з прикметником.

Водночас перекладач компенсував попередні пом'якшення, додавши експресивності діалогам за допомогою табуйованої лексики навіть там, де вона відсутня в оригіналі:

“Who asked you, long, tall and ugly?” Barkovitch said.

«— Тебе хтось питає, **уй*бище дилдацьке?** — запитає Барковіч» [7, с. 79].

*“If*cked your mother and she sure was fine!” Scramm cried.*

«— Я їб*в твою мамку, і **вона нех*йова!** — крикнув Скремм [7, с. 251].

У цих та вищенаведених прикладах з роману «Хода» помітно, що така агресивна манера спілкування притаманна персонажам твору, а, отже, додана експресивність жодним чином не порушує естетичну чи структурну цілісність діалогів.

Передача культурно-специфічної інформації, яка може бути незнайомою українським читачам, є окремою проблемою. Для її розв'язання перекладачі можуть використати функціональні чи описові еквіваленти. Однак, на нашу думку, найзрозумілішим і найефективнішим способом

передачі реалій є додавання виносок, які дозволяють зберегти оригінальну реалію в тексті та надати необхідні пояснення.

Зокрема, в українських перекладах творів С. Кінга спостерігається багато виносок:

“... he had been in sunny Southern California, home of hopheads, freak religions, the only c/w nightclubs in the world with gogo dancers, and Disneyland” [41].

«... він перебував у сонячній Південній Кароліні, де серед іншого було дуже багато планокурів, усіляких дивних сект, «Диснейленд»; і лише там можна знайти нічний клуб із танцівницями гоу-гоу, де грали кантрі».

Хоча у самому тексті наявна калька, виноска перекладачів С. Крикуна і Г. Яновської пояснює суть реалії «go-go dancer»: танцівниця в нічному клубі, яка заохочує відвідувачів долучатися веселощів [10, с. 54]. Окрім того, тут наявний описовий еквівалент «c/w nightclub» – «нічний клуб із танцівницями гоу-гоу, де грали кантрі».

“I figured that particular Thursday she was plannin on givin me her goddam Christmas Club as well as her savins account” [38].

«Я вже подумала, що конкретно того четверга вона мені насипе не лиш зі звичного рахунку, а ще й із «Різдвяного клубу» [8, с. 35].

“It’s the McMansion Billy was expecting yesterday, a cobbled-together horror-show on what looks like two acres of lawn.” [37]

«Це макмаєток, як Біллі й очікував учора, – незграбно збите до купи жахіття та приблизно двох акрах газону» [6, с. 29].

Такий самий принцип передачі реалій спостерігається і в інших перекладених творах С. Кінга: вжито кальки, але водночас додано виноски перекладачів В. Куча і О. Любенко із детальними поясненнями.

Проаналізувавши приклади реалій, можна дійти висновку, що виноски у таких випадках дійсно необхідні, оскільки описовий чи функціональний еквівалент (у випадках із «go-go dancers» і «McMansion») не зіграв би такої ж

прагматичної ролі, як оригінал; а подана у першоджерелі гіпербола про «*Christmas Club*» так само могла втратити свою експресивність у цільовому тексті.

Іншим пластом культурно-маркованої лексики, що вимагає особливої перекладацької уваги, є сталі вирази. Як згадувалося вище, основна проблема із передачею ідіом може полягати не тільки у відсутності еквівалентів, але і в нерозпізнаванні таких лексичних одиниць у тексті. Унаслідок цього відбувається контекстуально близький або семантичний переклад, що ускладнює розуміння твору.

Певно, фраза «*Повернися в дім і **перекрий краник***» [10, с. 66] є зрозумілою в контексті вечірки, що треба зупинити, але така репліка звучить неприродньо від молодика, який активно вживає сленг. Ідіома з тексту оригіналу «*pull the plug*» означає «*покласти чомусь край*», «*припинити*» [31], однак перекладачі вирішили зберегти образ «краника», втративши естетично-стилістичний компонент репліки.

Більш того, контекстуально близький переклад може призвести до створення образу, який у цільовій культурі набуває зовсім іншого значення:

«... він здавався таким чудовим чоловіком. Письменник, може, навіть з майбутнім, зірка, до якої молода **трудівниця може під'єднати свій причеп**» [6, с. 317].

Можна з упевненістю стверджувати, що ідіому «*hitch your wagon to somebody*» неправильно трактували, оскільки вона тлумачиться як “ *to rely on something or someone to bring you success*” [31]. Окрім того, у світобаченні українців образ «молодої трудівниці з причепом» має негативну конотацію.

Непорозуміння у читацької аудиторії можуть викликати і інші формулювання:

«Але **Нікові пальці занурені в багацько пирогів**, причому не всі на заході» [6, с. 24].

«— ... Але містер Руссо якось і не виглядає на того, хто в гольф грає.

Ірв піднімає руки перед собою, маючи на увазі величезний передній ганок Джорджо» [6, с. 179].

Насправді у першому випадку С. Кінг використав ідіому «*a finger in every pie*», тобто “*to be involved in a lot of different activities and have influence over them*” [31], у другому – «*front porch*», яка має значення «*великий живіт*» [53]. Тобто, як ми помітили, контекстуально близький переклад не тільки не зберігає стилістично-емоційне забарвлення, але і руйнує логіку наративу.

Попри розглянуті вище труднощі, все ще існує проблема варіативності перекладу навіть на рівні поширених фразеологізмів: перекладачі часто відтворюють їх без допомоги словникових відповідників чи аналогів. Зрештою, це цілком природне явище, адже кожен акт читання і перекладу є унікальним актом інтерпретації тексту. Тому, таку варіативність можна пояснити як мінімум двома чинниками: по-перше, різницею в перекладацьких стратегіях (одні перекладачі прагнуть максимальної близькості до оригіналу, інші – природності звучання українською мовою); по-друге, контекстуальними і стилістичними особливостями вживання фразеологізмів в кожному конкретному творі. Показовим є приклад сталого виразу «*beggars can't be choosers*», який неодноразово трапляється у різних творах С. Кінга, але перекладачі відтворюють ідіому різними прийомами:

1. «*На безриб'ї і рак риба*» [10, с. 207].
2. «*Жебраки харчами не перебирають...*» [11, с. 566].
3. «*... не до жиру, аби живу*» [6, с. 238].
4. «*...бідним обирати не випадає*» [6, с. 295].
5. «*... але вибирати не було з чого*» [12, с. 440].

Перекладачі здебільшого намагалися відтворити значення ідіоми за допомогою образів, які б не суперечили українському світосприйняттю, а у прикладі 5 взагалі відбулася нейтралізація зі збереженням основного змісту сталого виразу. У цьому переліку наявні різні перекладацькі прийоми: культурний еквівалент (приклад 1), описовий еквівалент (приклад 5), поєднання прийомів, зокрема функціонального еквіваленту і розширення

(приклад 2), а також функціонального еквіваленту і модуляції (приклад 4). Водночас важливо відзначити, що приклад 3 з роману «Біллі Саммерс» [37] є випадком кальки з іншої східнослов'янської мови, причому непоодиноким саме у цьому творі:

*“Is that **more show than go?**”*

«*Чи це на пані шовчок, а в животі щовчок?*» [6, с. 118]

*“He’ll be **cooped up** in this apartment...”*

«*Він **сичуватиме** в цій квартирі...*» [6, с. 254].

*“... these bursts of exercise keep him from **getting squirrely.**”*

«... ці періодичні вправи покликані не дати йому **поїхати шпаківнею**» [6, с. 286].

Хоча ці випадки калькування не впливають на розуміння тексту, вони демонструють актуальність проблеми мовної інтерференції в українській перекладацькій практиці.

3.3. Передача стилістичних засобів та образності

У своїх роботах С. Кінг вживає здебільшого звичайні епітети, проте різноманіття і екстраординарність його метафор і порівнянь не може не вразити.

*“Blisters!” He made it sound **like Ewing’s mother was a whore**” [40].*

«— Мозолі? — Він вимовив це так, **наче казав, що Юдвінгова мати – шльондра**» [7, с. 54].

У наведеному прикладі спостерігаємо розширення словом «казати», однак таким перекладацьким прийомом варто користуватися вдумливо, щоб не створити необґрунтоване нагромадження тексту. У цьому випадку порівняння відтворено лаконічно, оскільки дієслово «was» замінилося пунктуацією, а лексема «казати» виконує функцію пояснення для української аудиторії механізм порівняння. На нашу думку, без цього дієслова

конструкція «... вимовив так, наче Юдвінгова мати була шльондрою» звучала б так само зрозуміло, проте дещо незавершено. Таким чином, розширення тут є виправданим і необхідним для збереження граматичної та смислової цілісності речення. Водночас перекладач В. Куч зберігає експресивність оригіналу через вибір стилістично маркованого синоніму «шльондра», щоб адаптувати вульгарний підтекст англійського «*whore*» до норм української розмовної мови. Розгляньмо приклади метафор:

*“He was **the only one allowed inside his heart**”* [41].

«Перепустку до його серця мав лише він сам» [10, с. 74]

*“The joke of it is, folks on the island know most of it already, and I’m just about half-past give-a-sh*t...”* [38].

*«То чистий анекдот, але люди на острові більшу частину з того й так знають, а самій мені давно ну майже поср*ти на то всьо з високого горба...»* [8, с. 12].

Для відтворення образності перекладачі вдалися до розширення і транспозиції у першому випадку; і парафразу – у другому. Окрім того, метафора «*inside his heart*» трансформується у більш конкретний образ «*перепустки до серця*», що є прикладом заміни метафори функціональним еквівалентом, оскільки новий образ зрозуміліший для українських читачів, але зберігає ідею емоційної недоступності персонажа. У другому випадку метафоричний вираз «*half-past give-a-sh*t*» вимагає парафразу через використання вульгаризмів, оскільки жоден окремий культурний чи описовий еквівалент не передасть повноту зневажливо-байдужого тону героїні. Розширення тут не є надлишковим, адже воно відтворює усну манеру мовлення та компенсує втрату оригінальної гри слів (пародія на словосполучення для позначення часу “*half-past*”). Таким чином, передачу метафоричних образів у цільовому тексті вдалося здійснити так, щоб «пояснювальні» компоненти (розширення і парафраз) виконували естетично-стилістичну функцію.

Стилістичний прийом персоніфікації, як ми побачимо на прикладах далі, теж не завжди можна буквально відтворити, тому що значення у цільовому тексті хоч і буде зрозумілим, але звучатиме досить штучно:

“Thunder clapped hands somewhere above the clouds. A blue fork of lightning went to earth somewhere up ahead” [40].

«Десь понад хмарами гуркотів грім. Десь попереду в землю вдарила блакитна виделка блискавки» [7, с. 59].

У першому реченні цитати наявна нейтралізація персоніфікації, оскільки в українському світосприйнятті «плескання у долоні» для грому не є характерним – у нашій культурі це явище сприймається дещо страшнішим. А у випадку із «виделкою блискавки» можна зазначити, що хоча пряме відтворення формує в уяві реципієнтів правильну аналогію щодо форми блискавки, така метафора, як ми вважаємо, все ще звучить неприродньо. Притому персоніфікація *«a blue fork of lightning went to earth»* передана через транспозицію і має змінений дієслівний компонент, щоб в результаті вийшла звична для української мови колокація: блискавка не *«спустилась на землю»*, а *«вдарила в землю»*.

Інший приклад знаходимо в романі «Протистояння», де продемонстровано поєднання прийомів, зокрема компонентний аналіз виразу і розширення:

“The apathy began to creep back in, blurring the outlines of the thought” [41].

«У голову нишком поверталася апатія, розмиваючи обриси думки» [10, с. 269].

Компонентний аналіз дієслова *«to creep back in»* дозволив перекладачам С. Крикуну і Г. Яновській розкласти його на складові: *creep* (спосіб дії – «нишком») + *back* (напрямок дії – «поверталася») + *in* (уточнення локації – «у голову» (прийом розширення)). Водночас метафора *«blurring the outlines of the thought»* передана дослівно як *«розмиваючи обриси думки»*, оскільки цей образ є зрозумілим і природним для української

культури. Таким чином, поєднання прийомів зберігає як семантичну точність, так і стиль оригіналу.

Значну роль у прозі С. Кінга відіграють синтаксичні фігури – повтори, анафори, паралелізми, – які створюють особливий ритм нарації і підсилюють емоційний вплив на читача. Ці стилістичні прийоми особливо помітні в кульмінаційних моментах, де автор свідомо уповільнює розповідь або, навпаки, нагнітає напругу через монотонне повторення.

*“The hundred boys watched it carefully, and **the silence was awful and immense. The silence was everything**” [40].*

«Сотня хлопців уважно за цим спостерігала, а тиша була жахлива, колосальна. Тиша була всім» [7, с. 29].

У цьому фрагменті С. Кінг використовує лексичний повтор слова «*silence*» в середині та на початку двох послідовних речень, створюючи анафоричну конструкцію, яка посилює гнітючу атмосферу. Перекладач зберігає цю анафору, дослівно повторюючи «*тиша*» у відповідних місцях речень, що відтворює ритмічну структуру оригіналу та його емоційний ефект.

Розгляньмо інший приклад з того самого роману:

*“**The crowd gasped, as if they hadn’t known this was the way it was, and the Walkers gasped, as if they hadn’t known, and Garraty gasped with them, but of course he had known, of course they had all known, it was very simple, Curley was going to get his ticket**” [40].*

«Натовп охнув, так, наче люди не знали, що все саме так і відбувається, і Ходаки охнули, так, наче теж не знали, і Гарреті з ними, хоча, звісно, він знав, звісно, всі вони знають, це дуже просто. Керлі зараз отримає дискваліфікацію» [7, с. 45].

Тавтологія дієслова «*gasped*» і виразів «*as if they hadn’t known*» та «*of course...had known*» зберігає ефект наростання та іронічну інтонацію оригіналу: присутні знали, що станеться, але продовжують удавати здивування. Перекладач В. Куч повністю зберігає таку структуру повторів,

водночас він розбиває це речення на два, відокремлюючи частину *«Керлі зараз отримає дискваліфікацію»*. Таке розділення не лише підкреслює антиклімакс, але і робить цільовий текст більш читабельним.

Аналіз стилістичних засобів демонструє, що більшість художніх прийомів С. Кінга є відносно універсальними і можуть бути відтворені в перекладі з мінімальними втратами. Однак, як ми вже згадували у попередньому розділі, проза автора насичена культурно специфічними елементами у тому числі: посиланнями на американську масову культуру, політичні реалії, літературні твори, які є впізнаваними для американської аудиторії, але можуть бути абсолютно незрозумілими для українських читачів. Розгляньмо, як перекладачі відтворюють точність та зберігають зрозумілість різних алюзій.

“The lights were ..., directed at a plank bridge spanning a fast-running rill of water. ... One of the bridge’s supports and two of the heavy butt planks had been washed away,

*“**The Bridge of San Loois Ray,**” Abraham said. “Maybe if the ones up front stomp a little, it’ll collapse again” [40].*

«Світло лилося з фар ..., націлених на дерев’яний міст, Одну з опор і дві важкі торчакові планки знесло водою,

*— **Міст Сан Луїс Рей...** . Може, якщо ті, що йдуть попереду, трохи гупнуть, то він знов завалиться» [7, с. 105].*

“... if I may slightly change an old punchline, you knew I was a rat when you took me in” [39].

«... якщо трохи перефразувати стару приказку, ти знав, що я шур, коли заносив мене» [12, с. 503].

Наведені вище цитати містять літературні алюзії. У першому випадку перекладач В. Куч додає виноску, пояснюючи, що про події, пов’язані із мотуз’яним мостом інків у Перу, – Сан Луїс Рей – написав Торнтон Вайлдер у романі *«The Bridge of San Luis Rey»* (1927). Оскільки цей твір не є

широковідомим в Україні, то такий спосіб передачі алюзії є єдино можливим для збереження смислу висловлювання.

Друга алюзія з повісті «Щур» відтворена без змін, але у цьому випадку перекладач В. Ракуленко не додав пояснень у сам текст перекладу, і виноска також відсутня. Насправді тут наявне посилання на відомий у США вірш «The Snake» (1963) Оскара Брауна-молодшого. Проте без коментаря ця алюзія залишається непрозорою для українських читачів.

Окремо відзначимо, що цей вірш неодноразово цитував Дональд Трамп на своїх політичних мітингах, використовуючи його як аргумент проти імміграції та імміграційної політики американського уряду. Тому не можна виключати, що алюзія саме на цей поетичний твір не є випадковою, враховуючи несхвальне ставлення С. Кінга щодо політичної діяльності чинного президента США, а також іншу алюзію у тій самій повісті:

*“He told himself again that he was being an elitist, an elitist asshole, in fact, but his overstimulated mind kept running along a trail of associations just the same. Welcome Walmart shoppers. Pampers, inspired by babies. ... **Lock her up send her b—**”*[39].

«Дрю знову сказав собі, що це елітизм, гімняний елітизм, якщо відверто, але його надміру збуджений мозок все одно погнав ланцюжком асоціацій далі. «Ласкаво просимо до Волмарту». «Памперси надихаються малятами». ... «**Зробимо Америку знову вел...**» [12, с. 440].

У цьому випадку ми бачимо алюзію на політичні гасла «*Lock her up!*» і «*Send her back!*», популяризовані прихильниками Д. Трампа. Вигуки стали символом колективної агресії та ксенофобії, спрямованої передусім проти жінок-конгресменок і представників меншин. Однак такі гасла не є загальновідомими в українському просторі, тому закономірно, що перекладач замінив оригінальний вираз на функціональний, а головне – впізнаваний – еквівалент.

Адаптація інших культурних алюзій (на кіно, музику, події тощо) зазвичай відбувається саме через виноски, бо, як ми вже зазначали, це

найкращий спосіб залишити оригінальні структуру і стиль, не втративши при цьому закладені автором сенси. Проте деякі культурні особливості можна адаптувати під знайомі українцям реалії, наприклад:

“I went down the road, the road was muddy. I stubbed my toe, my toe was bloody. You all here?” [40].

«Я ішов дорогою, вона була в багні.

Пальчика порізав я, він був весь в крові.

Один-два-три-чотири-п'ять,

Я іду шукать» [7, с. 241].

Перекладач застосував культурний еквівалент, замінивши останнє речення американської лічилки на українську *«Один-два-три-чотири-п'ять, я іду шукать»*. Таким чином, втрата культурної специфіки компенсується збереженням емоційного впливу, що особливо важливо в художній прозі.

Окремою проблемою для збереження емоційного впливу є відтворення гри слів. С. Кінг часто використовує цей стилістичний прийом як в іронічних цілях, так і для відтворення параноїдального стану персонажа, що ми побачимо у наступних прикладах:

“I’m hearing the iPhone is going to bury the BlackBerry. Pardon the pun” [39].

«Люди кажуть, цей айфон поховає блекбері. Уяви собі телефон, який копає могилу іншому» [12, с. 28].

Пряма передача каламбуру-омофону у цьому випадку неможлива, оскільки український переклад цієї репліки не має подвійних значень, а заміна образів-марок телефонів чи метафоричного дієслова призвела б до стилістичних та наративних втрат. Тому тут відбувається компенсація: втрата в одному місці компенсується додатковим поясненням, яке описово передає значення каламбуру в тексті оригіналу – *«Уяви собі телефон, який копає могилу іншому»*. Очевидно, що такий перекладацький прийом робить жарт більш прямолінійним і менш комічним, але альтернативний варіант у вигляді повного опущення гри слів у цільовому тексті (наприклад, *«айфон витіснить*

блекбері з ринку») також не є кращим способом для розв'язання цієї перекладацької проблеми.

У наступному прикладі представлено омонімічний каламбур, іронічний ефект якого частково втрачено в українському перекладі:

“Society will reappear, Bateman had said. Notice I didn’t use the word “reform.” That would have been a ghastly pun. There’s precious little reform in the human race” [41].

«Суспільство знову з’явиться, — казав Бейтман. — Я не сказав «відновиться». Паскудний би жарт вийшов. Кепські з людей відновники» [10, с. 404].

Труднощі із передачею такої гри слів починаються на етапі відтворення морфологічного повторення «reappear» та «reform», які лягли в основу каламбуру. В оригіналі обидва слова мають спільний префікс «re-» для позначення повторної дії, але різні значення: «reappear» – знову з’явитися, а «reform» – змінитися. Водночас в лексемі «reform» закладено омонімічне значення – «re-form» (тобто повторно сформуватися). Тому персонаж іронічно підкреслює, що людство здатне лише «re-form» (знову зібратися в суспільство), але не «reform» (змінитися на краще).

У перекладі така багатошаровість втрачається. Обрана лексична пара «з’явиться» і «відновиться» не має ні морфологічного зв’язку, ні подвійного значення оригіналу. Компенсація фразою «Кепські з людей відновники» не передає оригінальну гру слів, тому що лексема «відновники» не несе в собі ідею морального виправлення («reform»).

Проте існують випадки, коли каламбури-омофони можна успішно відтворити:

“But I was wrong and you were rat.” ...

“What did you say?”

“That I was wrong. And you were right” [39].

«— ... Але я помилялася, коли не хотіла слухати, шур ти сказав.

— Як ти сказала?»

— *Помилялася, коли не слухала, що ти казав»* [12, с. 491].

У повісті «Щур» головному герою після певних подій всюди вбачається щур, навіть у репліках другорядних персонажів. У цьому прикладі перекладач використав прийом парафразу з метою відтворити гру слів через подібне звучання: «що» – «щур», тому естетичний і прагматичний аспект тексту збережено.

Відтворення графом для позначення особливостей мовлення персонажів є іншим складним завданням, тому що має бути переданий не лише зміст висловлювання, а і його фонетична специфіка, яка часто відображає соціальний статус, освіту або емоційний стан мовця. Розглянемо, як перекладач В. Куч розв'язує цю проблему на прикладі з роману «Долорес Клейборн»:

*“... you was **kinda** hard to look at in church until your mother got you cured of the **booger-hookin habit**. Gorry, there were times when you had that finger so far up **y’nose** it was a wonder you didn’t poke your brains out. And what the hell are you **blushin** for? Was never a kid alive who didn’t mine a little green gold **outta** their old pump every now and again”* [38].

*«... тяжко було на тебе в церкві дивитись, доки мама невилічила тебе від тої звички паршивої кози в носі шукати. Падоньку, та бувало, **шо** так глибоко ті пальці затикав, **шо** можна було подумати, ти там мозки собі вибереш. **‘Кого** чорта розчервонівся? **Ше-м** не виділа малих, які би хоч раз не добували то зелене золото в себе в дзюбку»* [8, с. 14].

В оригіналі С. Кінг використовує численні маркери просторічного мовлення (граматично неправильне «you was», скорочення «kinda», «y’nose», «outta», «blushin», «booger-hookin»), які у перекладі буквально відтворити неможливо, адже тоді втратиться естетична цінність тексту. Окрім того, для української мови такі графони-скорочення не є типовими, тому В. Куч послідовно відтворює їх через адаптацію до типової української говірки. Для досягнення такого ефекту перекладач використовує наступні мовні елементи:

- фонетичні діалектизми: «*шо*» замість «*що*», «*'кого*» замість «*якого*», «*ще-м*» замість «*ще*»;
- лексичні діалектизми: вигук «*Падоньку*» замість «*Goggy*», «*кози в носі шукати*» замість «*booger-hookin*», «*виділа*» замість стандартизованого «*бачила*»;
- синтаксичні особливості: розмовний синтаксис зі вставними конструкціями («*та бувало*»), неповними реченнями («*'Кого чорта розчервонівся?*»).

Важливо, що В. Куч не просто «знижує» реєстр певних лексем, але створює послідовний ідіолект персонажки – кожна фраза містить елементи діалектного мовлення на різних мовних рівнях, що створює ефект автентичності реплік.

Висновки до розділу 3

Проведений аналіз перекладацьких рішень у прозі С. Кінга засвідчує складність і багатогранність процесу відтворення його індивідуального авторського стилю в українському перекладі. Також дослідження дозволило виявити основні проблеми та методи їх розв'язання, якими користуються перекладачі під час роботи з текстами письменника.

Насамперед варто відзначити, що саме комунікативний і семантичний способи перекладу (за класифікацією П. Ньюмарка) переважають в українських перекладах творів С. Кінга – це зумовлено необхідністю зберегти точність змісту і естетичну цінність першоджерела, а також природність звучання цільового тексту.

Аналіз лексичних особливостей продемонстрував, що відтворення соціолектів і колоквіалізмів вимагає від перекладачів комплексного підходу. Найефективнішими способами виявилися культурні та функціональні еквіваленти, а також поєднання прийомів, оскільки так є змога передати експресивність і грубуватість просторічного мовлення без стилістичних втрат.

Передача професіоналізмів і термінології переважно не викликає значних труднощів, оскільки в українській мові існують усталені відповідники для більшості фахових понять. Проте в окремих випадках перекладачі вдаються до описових еквівалентів, коли термін є вузькоспеціалізованим і незнайомим пересічним читачам.

Особливої уваги заслуговує відтворення ненормативної лексики, тому що англійська та українська мови мають відмінності у рівнях експресивності – через це перекладачі використовують різні стратегії: від евфемізації та парафразу до прямого відтворення обценізмів, а в окремих випадках – додавання експресивності там, де це відповідає загальній тональності діалогів персонажів.

Не менш важливою проблемою є передача реалій, яка найефективніше здійснюється через виноски, що дозволяють зберегти форму і стиль першоджерела, але надати притому необхідні пояснення.

Окрему увагу привертає передача ідіом – як ми помітили, для розв'язання цієї проблеми перекладачі використовують різні перекладацькі прийоми: культурний, описовий та функціональний еквіваленти, розширення, модуляцію, а також поєднання прийомів. Водночас зафіксовано випадки калькування з іншої східнослов'янської мови, що свідчить про актуальність проблеми мовної інтерференції в українській перекладацькій практиці.

Розгляд способів передачі стилістичних засобів і образності продемонстрував, що більшість художніх прийомів С. Кінга є відносно універсальними і можуть бути відтворені з мінімальними втратами. Синтаксичні фігури зазвичай зберігаються в перекладі, оскільки їхні структури в англійській та українській мовах здебільшого співпадають, а також тому, що ці стилістичні засоби виконують емоційно-експресивну функцію, яку нейтралізувати не бажано. Метафори і порівняння успішно відтворюються через заміну функціональними еквівалентами, парафраз або калькування, якщо образ є зрозумілим для української культури.

Найскладнішим завданням виявилася передача алюзій через можливість нерозпізнавання їх українськими читачами у цільовому тексті. Літературні, політичні, культурні та інші види алюзій, зрозумілі американській аудиторії, потребують або виносок, або заміни на функціональні еквіваленти, щоб виконати свою естетичну функцію. Водночас деякі культурні елементи (як-от лічилки, дитячі пісеньки) успішно адаптуються через культурні еквіваленти, що компенсує втрату специфіки збереженням емоційного впливу.

Аналіз відтворення гри слів демонструє варіанти розв'язання такої перекладацької проблеми, зокрема неперекладність деяких каламбурів, оскільки вони базуються на лексичних і фонетичних особливостях конкретної мови. У розглянутих прикладах перекладачі вдаються до компенсації, додаючи пояснення або створюючи нову гру слів на основі фонетичної подібності слів у цільовій мові.

Проаналізовані приклади з передачею графонів, що позначають особливості мовлення персонажів, показали, як важливо відтворювати ідіолекти послідовно, зокрема через сукупне використання лексичних та синтаксичних діалектизмів. Буквальне калькування англійських графонів-скорочень є очевидно неможливим, оскільки воно не відповідає нормам української мови. Натомість перекладачі адаптують просторічне мовлення до типових українських діалектизмів, зберігаючи таким чином соціолінгвістичні особливості персонажів і надаючи правдоподібності їхнім реплікам.

Проведений аналіз демонструє високий рівень майстерності українських перекладачів творчості С. Кінга. Їм вдалося знайти баланс між збереженням авторського стилю і природного звучання цільового тексту. Водночас у ході дослідження було виявлено окремі недоліки (калькування з іншої східнослов'янської мови, невдале відтворення ідіом, втрата культурних алюзій), що вказують на необхідність більшої уваги до контекстуального аналізу образності та міжмовної інтерференції.

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

У проведеному дослідженні було розглянуто теоретичні засади ідіостилю, особливості творчої манери С. Кінга та передачу лексико-стилістичних особливостей його творів в українських перекладах, що дозволяє сформулювати низку висновків щодо основних закономірностей та проблем збереження індивідуального авторського стилю в перекладі.

У сучасному літературознавстві та лінгвістиці не існує однозначного трактування поняття «ідіостиль», проте більшість дослідників сходяться на тому, що це художнє відображення індивідуального світобачення авторів через унікальну систему мовно-виражальних засобів. Інакше кажучи, ідіостиль письменника/ці формується через поєднання його/її естетичних уподобань, творчих методів та ставлення до літературних традицій.

Окрім того, важливим є розмежування понять «ідіостиль» та «ідіолект», які часто помилково ототожнюються. Натомість було виявлено, що ідіолектом вважається сукупність мовних засобів окремого мовця, тоді як ідіостиль є ширшим поняттям: воно включає не лише вербальні особливості, а й авторську манеру письма, систему художніх засобів та специфіку творчого мислення. Таким чином, ідіолект виступає компонентом ідіостилю, а не його синонімом.

Особлива увага приділялася проблемі відтворення індивідуального стилю у цільовій мові, адже успішність перекладу залежить від здатності перекладача відтворити не лише зміст, а й прагматичний вплив і художню своєрідність джерельного тексту. Тому більш глибоке дослідження цього питання було розпочато з аналізу перекладацьких труднощів, який продемонстрував їхню багаторівневість (композиційно-синтаксичний, лексичний, стилістичний рівні).

Наступним етапом дослідження стало вивчення біографічного контексту та літературної діяльності С. Кінга, оскільки це дає змогу краще усвідомити складність завдань, які постають під час роботи над перекладом

його текстів. До того ж, було виявлено, що життєвий шлях письменника тісно пов'язаний із його творчою манерою: у прозі С. Кінга розкривається велика кількість аспектів, з якими автор тим чи іншим чином мав справу.

Також у роботі поставлено під сумнів поширене уявлення про С. Кінга як про «Короля жахів», тому що літературна спадщина письменника охоплює значно ширший жанровий діапазон – від саспенсу та психологічного трилера до детективу, фантастики й антиутопії. Незважаючи на особистісний та кар'єрний розвиток автора, було помічено, що певні тематичні константи залишаються незмінними впродовж усього творчого шляху.

У ході огляду творчого спадку С. Кінга виявлено повторювані мотиви, зокрема: загроза для дітей і жінок, втрата власної ідентичності, письменство як ремесло, батьківство, а також природа зла. Часте використання певних сюжетних ліній та образів, які стали маркерами авторської манери, пояснюється саме біографічним контекстом.

Крім цього, було проаналізовано техніки створення достовірності, які письменник систематично застосовує у своїх творах, а саме: створення психологічно складних характерів, детальна фіксація побутових подробиць, знайома географія, типізація персонажів – таким чином створюється ілюзія правдоподібної історії. Також автор часто додає паратекстуальні компоненти (перед-, післямови, епіграфи), що розширюють межі художнього світу та встановлюють пряму комунікацію з аудиторією.

Визначальні риси авторського ідіостилу було виявлено під час розгляду мовно-стилістичних характеристик прози: на лексичному рівні спостерігається поєднання мовних реєстрів (для характеристики персонажів та забезпечення соціолінгвістичної достовірності), часте використання ідіоматичних виразів і табуйованої лексики, а також численні культурно-специфічні елементи (для додаткової деталізації американського контексту). Однак такі особливості мови С. Кінга створюють перекладацькі труднощі через відсутність прямих аналогів у цільовій культурі.

На синтаксичному рівні помічено чергування розгорнуто-описових і лаконічно-динамічних речень; стилістичні повтори для підсилення емоційного впливу; еліптичні конструкції і граматичні неточності у діалогах для відтворення природного мовлення.

Стилістичний рівень відзначається насиченістю образних засобів, серед яких провідну роль відіграють метафори, розгорнуті порівняння, персоніфікація, повтори і графеми. Інтертекстуальність реалізується через різноманітні посилання – літературні, кінематографічні, музичні, біблійні тощо, які збагачують текст культурними асоціаціями, проте потребують обширні фонові знання від перекладачів.

Використання класифікацій П. Ньюмарка як методологічної бази виявилось ефективним для структурованого аналізу перекладацьких трансформацій на всіх мовних рівнях. У ході дослідження підтвердилося припущення про переважання комунікативної та семантичної стратегій в українських перекладах творів С. Кінга – це пояснюється потребою зберегти точність відтворення контекстуального змісту та органічність звучання цільового тексту.

Практичний аналіз українських перекладів прози С. Кінга виявив ефективність різних перекладацьких стратегій залежно від типу мовних одиниць. Колоквіалізми і соціолекти найуспішніше передаються через культурні та функціональні еквіваленти, що дозволяє зберегти як денотативне значення, так і стилістичне забарвлення оригіналу. Професійна термінологія здебільшого має прямі відповідники в українській мові, а у випадках вузькоспеціалізованих термінів застосовуються описові конструкції.

Водночас обсценна лексика вимагає гнучкості у виборі підходів для відтворення: пом'якшення, пряма передача чи нейтралізація, щоб компенсувати втрату далі по тексту і втримати баланс експресивності твору. Реалії найефективніше зберігаються через виноски, оскільки так можна

зберегти автентичність першоджерела та зрозумілість викладу у цільовій мові.

Розглянуті приклади відтворення фразеологічних одиниць демонструють варіативність перекладацьких рішень: від культурних відповідників до описових. Проте було виявлено випадки нерозпізнавання фразеологізмів та запозичення з іншої східнослов'янської мови, що свідчить про актуальність проблеми міжмовної інтерференції в українській перекладацькій практиці.

Стилістичні засоби переважно успішно відтворюються українською мовою через комбінацію перекладацьких прийомів. Однак, очевидно, бувають випадки, коли метафори, персоніфікація та інші тропи потребують культурної адаптації, оскільки образи, органічні для англословної аудиторії, можуть сприйматися штучно в українському перекладі.

Найскладнішою перекладацькою проблемою виявилася робота з алюзіями через культурні відмінності – саме тому у цільових текстах необхідні виноски від перекладачів чи редакторів. Передача каламбурів підтвердила їхню часткову неперекладність, а відтворення графонів просторіччя вимагає культурної адаптації на всіх мовних рівнях.

Таким чином, результати цього дослідження відкривають перспективи для подальшого вивчення проблеми відтворення ідіостилю в художньому перекладі. Зокрема, актуальним видається порівняльний аналіз перекладів, виконаних різними перекладачами, що дозволить глибше зрозуміти варіативність перекладацьких стратегій та їхню ефективність у збереженні індивідуального авторського стилю. Також перспективними можуть стати дослідження динаміки перекладацьких рішень у діахронічному аспекті: наприклад, порівняння ранніх та пізніх творів С. Кінга (і їхніх перекладів відповідно) допоможе проаналізувати еволюцію перекладацької думки та зміну підходів до відтворення ідіостилю.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Альошина, М. Д. Specific features of Stephen King's individual style and its reproduction into Ukrainian. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*, 2023. № 62. Т. 2. С. 108–112.
2. Барабанні рудименти: Повний посібник. URL: <https://emastered.com/uk/blog/drum-rudiments> (дата звернення: 25.09.2025).
3. Белінська, Ю. Категорія стилю (ідіостилю) як літературознавче явище. *Українська література: історичний досвід і перспективи*, 2023. №2. С. 114–125.
4. Гладун З.О., Кульчицький І.М. Основні підходи дослідження індивідуального стилю письменника. *Молодий вчений*, 2019. №11 (75). С. 944–946.
5. Дідух Х. І. Ідіостиль як відображення авторської картини світу *Філологічні науки. Серія: Риторика і стилістика*. URL: https://www.rusnauka.com/15_NNM_2012/Philologia/2_111114.doc.htm (дата звернення: 31.08.2025).
6. Кінг С. Біллі Саммерс : роман. / Пер. з англ. В. Куча, О. Любенко. Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2023. 608 с.
7. Кінг С. Довга хода : роман. / Пер. з англ. В. Куча. – Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2023. 336 с.
8. Кінг С. Долорес Клейборн : роман. / Пер. з англ. В. Куча. – Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2024. 272 с.
9. Кінг С. Про письменство. Мемуари про ремесло. URL: <https://textbook.com.ua/zarubizhna-literatura/1545233848/s-2> (дата звернення: 15.09.2025).
10. Кінг С. Протистояння. Том 1. / Пер. з англ. С. Крикуна, Г. Яновської. – Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2023. 576 с.

11. Кінг С. Протистояння. Том 2. / Пер. з англ. С. Крикуна, Г. Яновської. – Харків: Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2023. 624 с.
12. Кінг С. Якщо кров тече : збірка. / Пер. з англ. В. Ракуленка. Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2025. 512 с.
13. Линтвар О. Індивідуальний авторський стиль (ідіостиль), ідіолект автора художнього твору. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія : Філологічна*, 2014. №44. С. 160–162.
14. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р.Т. Гром'яка, Ю.І. Коваліва, В. І. Теремка. Київ : ВЦ «Академія», 2007. 752 с.
15. Мацько Л.І., Сидоренко О.М., Мацько О.М. Стилїстика української мови: підручник / За ред. Л.І. Мацько. Київ: Вища шк., 2003. 462 с.
16. Миколишена Т. В. Творча особистість перекладача як суб'єкта міжкультурного посередництва. *Сучасний стан і перспективи лінгвістичних досліджень та проблеми перекладу : всеукр. наук. конф. пам'яті доктора філол. наук, професора Д. І. Квеселевича*, 12 травня 2017 р. : тези доп., Житомир : ЖДУ, 2017. С. 61–63.
17. Мінцис Е., Ладовська С. Проблема ідіостилю у сучасній лінгвістиці (на матеріалі роману «Великий Гетсбі» Ф. С. Фіцджеральда). *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія : Філологічна*, 2014. № 44. С. 195–196.
18. Мукатаєва Я. В. Слова-реалії як вид безеквівалентної лексики та їх класифікація. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія*, 2022. № 55. С.174–177.
19. Ребрій О. В. Сучасні концепції творчості у перекладі. Харків : ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2012. 376 с.
20. Селіванова О. О. Сучасна лінгвістика : термінологічна енциклопедія. Полтава : Довкілля-К, 2006. 672 с.

21. Семенюк О. А. Ідіостиль автора як відображення його картини світу. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. Сер.: Філологія. 2019. № 39. Т. 2. С. 82–85.
22. Семків Р. Уроки короля жажів: як писати горор. URL : https://chtyvo.org.ua/authors/Semkiv_Rostyslav/Uroky_korolia_zhakhiv_Yak_pysaty_horor/ (дата звернення: 17.09.2025).
23. Сидоренко І. Підходи до вивчення ідіостилу у лінгвістичних дослідженнях художнього тексту : електрон. версія. URL : http://www.kamts1.kpi.ua/sites/default/files/files/sydorenko_pidhody.pdf (дата звернення: 01.09.2025).
24. Ситченко А. Л. Визначення індивідуального стилю письменника на основі структурування поняття. *Дивослово*. 2002. № 5. С. 48–50.
25. Ставицька Л.О. Про характер взаємодії категорії індивідуально-поетичного стилю і літературної мови. *Мовознавство*. 1986. № 4. С. 61–64.
26. Тащенко Г. В. Актуальні проблеми теорії та практики перекладу : конспект лекцій для студентів освітньо-кваліфікаційного рівня «Бакалавр» факультету іноземних мов. Харків : друкарня «Мадрид», 2021. 168 с.
27. Українська мова: Енциклопедія/ Редкол.: В.М. Русанівський (співголова), О.О. Тараненко (співголова), М.П. Зяблюк та ін. – 2-ге вид., випр. і доп. Київ: Вид-во «Укр. енцикл.» ім. М.П. Бажана, 2004. 824 с.: іл.
28. Bloch V. A set of postulates for phonemic analysis. *Language* XXIV.1948. P. 3–46.
29. Bloomfield L. *Language*. London : George Allen and Unwin, 1973. 566 p.
30. Breznican, A. Life Is Imitating Stephen King's Art, and That Scares Him. *New York Times*. September 3, 2019. URL : <https://web.archive.org/web/20190903151422/https://www.nytimes.com/2019/0>

[9/03/books/stephen-king-interview-the-institute.html](https://www.institute.org/9/03/books/stephen-king-interview-the-institute.html) (last accessed: 18.09.2025).

31. Cambridge Dictionary. URL : <https://dictionary.cambridge.org/> (last accessed: 25.09.2025).

32. Frank Delaney talks to Stephen King. URL : <https://youtu.be/O12WJG7N6n4?si=PWF0cMQXalphSA9Z> (last accessed: 18.09.2025).

33. Hazen K. Idiolect. / ed. Keith Brown. *Encyclopedia of Language & Linguistics, Second Edition*. Vol. 5. 2006. P. 512–513.

34. Hirniak S., et al. Idiolect–idiostyle–sociolect: differentiation and interrelation of linguistic terms. *Studies in Media and Communication*. Vol. 10, №3, 2022. p. 92–99.

35. Hye-Knudsen M., Kristensen-McLachlan R. D., & Clasen M. How Stephen King writes and why: Language, immersion, emotion. *Orbis Litterarum*, Hoboken: Published by John Wiley & Sons Ltd, 2023. №78, 353–367 p.

36. Interview from “The New York Times”. Stephen King: By the Book. URL : https://www.nytimes.com/2015/06/07/books/review/stephen-king-by-the-book.html?_r=1 (last accessed: 19.09.2025).

37. King S. Billy Summers : A Novel. London : Hoddler & Stoughton, 2021. 528 p.

38. King S. Dolores Claiborne : A Novel. New York: Scribner, 2016. 216 p.

39. King S. If It Bleeds : Novellas. New York : Scribner, 2020. 448 p.

40. King S. The Long Walk: A Novel. New York : Signet, 1999. 400 p.

41. King S. The Stand : A Novel. New York : Anchor Books, 2012. 1200 p.

42. Newmark P. A textbook of translation. New York : Prentice hall, 1988. Vol. 66. 312 p.

43. Newmark P. The translation of metaphor. *The Ubiquity of Metaphor*. Amsterdam, 1985. C. 295–326.
44. Oxford Learner's Dictionary. URL : <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/> (last accessed: 05.09.2025).
45. Rich N., Lehmann-Haupt C. Stephen King: The Art of Fiction *The Paris Review*, № 189, 2006. URL : <https://www.theparisreview.org/interviews/5653/the-art-of-fiction-no-189-stephen-king> (last accessed: 20.09.2025).
46. Rogak, L. *Haunted Heart : The Life and Times of Stephen King*. Macmillan, 2009. 321 p.
47. Stephen King Interview – 1993. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=bDyN8d3xM0U> (last accessed: 17.09.2025).
48. Stephen King Interview – The Today Show (1999). URL : <https://youtu.be/CHNUhIc9Fig?si=oJCa7-BKyasiR4I2> (last accessed: 17.09.2025).
49. Stephen King reflects on his iconic career and latest release 'You Like It Darker'. URL : <https://youtu.be/CQF37Z4CEWg?si=FhhB0zWuofx6nESp> (last accessed: 20.09.2025).
50. Stephen King talk at the 2003 National Book Awards Ceremony. URL : <https://youtu.be/3CNN0JMh4Ok?si=u8JAlrXR0JLTkhsX> (last accessed: 20.09.2025).
51. Stephen King. The Official Website. URL : <https://stephenking.com/> (last accessed: 17.09.2025).
52. Suspense fiction. URL : <https://www.ebsco.com/research-starters/literature-and-writing/suspense-fiction> (last accessed: 03.09.2025).
53. Thesaurus.com: Synonyms and Antonyms of Words. URL : <https://www.thesaurus.com/> (last accessed: 27.09.2025).

SUMMARY

This thesis examines the individual writing style of contemporary American author Stephen King and analyzes the strategies employed by Ukrainian translators to preserve his distinctive authorial voice. The research is motivated by S. King's enduring popularity in Ukraine and the ongoing translation of his works, which requires a systematic analysis of techniques for conveying the lexical and stylistic characteristics of his prose.

The study focuses on the lexical and stylistic devices that shape his unique creative manner, and investigates translation strategies and techniques used to reproduce these features in Ukrainian translations. The research material comprises original texts and Ukrainian translations of five S. King's works: "The Stand" (1978), "The Long Walk" (1979), "Dolores Claiborne" (1992), "Billy Summers" (2021), and "If It Bleeds" (2020), translated by V. Kuch, O. Lyubenko, S. Krykun, H. Yanovska, and V. Rakulenko.

The research employs a complex of methods including descriptive analysis for systematizing lexical and stylistic features, comparative analysis for identifying translation transformations, componential analysis for determining semantic characteristics of lexical units, contextual analysis for establishing functional aspects of linguistic units, and biographical method for revealing connections between the writer's life experience and his creative work.

The theoretical framework of the study establishes that individual writing style represents the artistic reflection of an author's worldview through a unique system of linguistic and expressive means formed by aesthetic preferences, creative methods, and attitudes toward literary traditions. The research clarifies the distinction between "individual style" and "idiolect", demonstrating that the latter constitutes only one component of the former, alongside authorial writing manner, system of artistic devices, and specificity of creative thinking.

Analysis of King's biographical context and literary career reveals the close connection between his life experience and creative manner. The study challenges

the widespread perception of S. King exclusively as the “King of Horror”, demonstrating that his literary legacy encompasses a significantly broader generic range: from suspense and psychological thriller to detective fiction, science fiction, and dystopia. Despite personal and professional development, certain thematic constants remain unchanged throughout his creative path, including themes of threats to children and women, loss of personal identity, writing as craft, parenthood, and the nature of evil.

Examination of the linguistic and stylistic characteristics of King’s prose identifies defining features of his authorial style across multiple levels. At the lexical level, the writer combines various linguistic registers for character development and sociolinguistic authenticity, frequently employs idiomatic expressions and obscene vocabulary, and incorporates numerous culturally-specific elements. The syntactic level demonstrates alternation between expanded descriptive and concise dynamic sentences, stylistic repetitions for emotional intensification, and elliptical constructions with grammatical deviations in dialogues to reproduce natural speech. The stylistic level is characterized by saturation with figurative devices, including metaphors, extended comparisons, personification, repetitions, and graphons, while intertextuality manifests through various references: literary, cinematic, musical, biblical, and others.

Practical analysis of Ukrainian translations employing P. Newmark’s classifications as methodological framework confirms the predominance of communicative and semantic strategies in Ukrainian translations, which balances accuracy in reproducing contextual meaning with organic usage of the target language. The research reveals the effectiveness of various translation strategies depending on the type of linguistic units: colloquialisms and sociolects are most successfully conveyed through cultural and functional equivalents; professional terminology predominantly has direct correspondents in Ukrainian; obscene vocabulary requires flexibility in approach selection; realia are most effectively preserved through footnotes; phraseological units demonstrate variability in

translation decisions, though cases of non-recognition and borrowing from Russian indicate the relevance of interlingual interference problems.

Stylistic devices are generally successfully reproduced in Ukrainian through combination of translation techniques, though metaphors, personification, and other tropes sometimes require cultural adaptation. Allusions proved to be the most challenging translation problem due to cultural differences between audiences, which requires detailed footnotes or replacement with recognizable equivalents. Translation of wordplay confirms their partial untranslatability, while reproduction of colloquial graphons demands cultural adaptation at all linguistic levels.

The scientific novelty of the research lies in the comprehensive analysis of lexical and stylistic features of Stephen King's individual writing style and methods of their reproduction in Ukrainian, which deepens understanding of the specificity of conveying individual authorial style. The results supplement understanding of patterns and problems in reproducing the individual style of contemporary anglophone writers through Ukrainian language means.

The practical significance of the study is determined by multiple applications. Analysis of typical translation errors can contribute to improving the quality of Ukrainian translations of anglophone fiction. Research materials can be applied in teaching "Theory and Practice of Translation" courses and special courses in literary translation and comparative studies. The conclusions can serve as foundation for further scholarly investigations in translation studies and literary studies.

The research opens perspectives for further study of the problem of reproducing individual writing style in literary translation, including comparative analysis of translations by different translators to understand variability of translation strategies and their effectiveness, as well as investigation of the dynamics of translation decisions in diachronic aspect through comparison of early and late works to analyze evolution of translation thought and changing approaches to reproducing individual writing style.