

Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка

Факультет іноземної та слов'янської філології

Кафедра германської філології

**Ярмак Марія Павлівна**

**ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕДАЧІ МОВИ ПЕРСОНАЖІВ У  
ПЕРЕКЛАДІ РОМАНУ С. КІНГА «ВОНО»**

Спеціальність: 035 Філологія

Спеціалізація: Германські мови та літератури (переклад включно)

Освітня програма: Англійська та німецька мови (переклад включно)

Галузь знань: 03 Гуманітарні науки

Кваліфікаційна робота

на здобуття освітнього ступеня магістра

Науковий керівник

\_\_\_\_\_ В.І. Школяренко,  
доктор філологічних наук, професор,  
завідувач кафедри германської філології

«\_\_\_» \_\_\_\_\_ 20\_\_ року

Виконавець

\_\_\_\_\_ М.П. Ярмак

«\_\_\_» \_\_\_\_\_ 20\_\_ року

Суми 2020

Sumy State Pedagogical University named after A.S. Makarenko  
The Department of Foreign and Slavonic Philology  
The Chair of Germanic Philology

**Yarmak Mariia Pavlivna**

**CREATING CHARACTERS' SPEECH IN THE TRANSLATION  
OF STEPHEN KING'S NOVEL "IT"**

Program subject area: 035 Philology

Study program: Germanic Languages and Literature (Translation Included)

Educational program: English and German Languages (Translation Included)

Field of Study: 03 The Humanities

Graduation Project

**Supervised by**

Professor

Shkolyarenko V.I.

**Performed by**

Yarmak Mariia

Sumy 2020

## ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
РОЗДІЛ 1. МОВЛЕННЄВА ХАРАКТЕРИСТИКА ПЕРСОНАЖУ ЯК ПЕРЕКЛАДОЗНАВЧА ПРОБЛЕМА.....	8
1.1. Типологія образів.....	8
1.2. Невласне-пряме мовлення.....	12
1.3. Діалогічне персонажне мовлення.....	15
1.4. Внутрішнє персонажне мовлення.....	20
Висновки до розділу 1.....	27
РОЗДІЛ 2. АНАЛІЗ МОВИ ПЕРСОНАЖІВ РОМАНУ С. КІНГА «ВОНО».....	28
2.1. Ідіостиль С. Кінга.....	28
2.2. Система образів роману С. Кінга «Воно».....	36
2.3. Особливості мовної характеристики персонажів роману С. Кінга «Воно».....	43
Висновки до розділу 2.....	51
РОЗДІЛ 3. ЗАСОБИ ПЕРЕДАЧІ ОСОБЛИВОСТЕЙ МОВЛЕННЄВОЇ ПОВЕДІНКИ ПЕРСОНАЖІВ РОМАНУ С. КІНГА «ВОНО» В УКРАЇНСЬКОМУ ПЕРЕКЛАДІ.....	54
3.1. Особливості передачі особливостей мовлення Білла Денбро в українському перекладі.....	54
3.2. Особливості передачі особливостей мовлення Річі Тозієра в українському перекладі.....	58
Висновки до розділу 3.....	63
ВИСНОВКИ.....	65
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	69
SUMMARY	

## ВСТУП

Сучасне мовознавство розглядає художній текст з погляду лінгвістики тексту та лінгвостилістики. Мовознавці, як і представники інших гуманітарних наук, протягом останніх десятиліть керуються принципом антропоцентризму, тобто переміщення фокусу з об'єкта на суб'єкт, аналізу людини в мові та мови в людині. Зазначену тенденцію підтримують також письменники, зображуючи у центрі своїх творів саме образ людини. Дослідження персонажа донедавна належало до питань літературознавства, але з кінця ХХ століття вчені звернулися до стилістичної характеристики мовленнєвого портрета героя (М. І. Чижевська, А. І. Домашнев, Є. О. Гончарова та інші).

**Актуальність** випускної кваліфікаційної роботи зумовлена активним вивченням мовного аспекту утворення художнього образу в літературних творах. Окрім цього, актуальність та **наукову новизну** дослідження визначила відсутність наукових робіт, присвячених персонажному мовленню у романі С. Кінга «Воно», а також у його українському перекладі.

Мова художньої літератури представляє собою «систему мовних засобів, які забезпечують формування і структурування художньої дійсності» [42, с. 60]. Вона співвідноситься з загальнонаціональною літературною мовою, але також і з екстралінгвістичними чинниками (соціальними, психічними, релігійними).

Риси, характерні для мови художньої літератури, можна простежити на рівні ідіостилю письменника. Автори використовують як стилістичні фігури та тропи, так і автологічне письмо. При зображенні персонажів, вони нерідко звертаються до жаргону, сленгу, графону та інших засобів, які допомагають наблизити мову художнього твору до побутового мовлення людей, диференціюючи їх за походженням, віком, соціальним станом, професією.

Дослідження романів Стівена Кінга – одного з найбільш популярних письменників сучасності – дає змогу вивчати американську культуру на прикладі автентичних, самобутніх текстів, тісно пов'язаних з явищами мистецького, суспільно-політичного та повсякденного життя. Мова його творів наближена до реального мовлення її носіїв та втілює у собі ключові

характеристики сучасного англомовного дискурсу, різноманіття говірок і жаргонізмів. Рішенням Національного фонду книг США у 2003 році він був нагороджений медаллю «За видатний внесок у американську літературу». Творча спадщина С. Кінга на сьогодні налічує близько 60 романів, 7 з яких надруковані під псевдонімом Річард Бахман, та 200 оповідань, що відкриває безмежний простір для дослідження різних аспектів його ідіостилю.

Переклади творів Стівена Кінга довгий час доходили до українського читача лише російською мовою. Зі спробами адаптувати його історії українською мовою пов'язані скандальні випадки, коли недоброчесні перекладачі робили калькування з російських перекладів. Але за останній час з'явилася команда професіоналів, здатних опрацювати далекі від українського інформаційного поля романи та оповідання майстра жахів.

Одним з таких перекладачів є Олександр Красюк – культуролог, письменник та редактор. Всі зроблені ним переклади Стівена Кінга входили в короткі списки Всеукраїнського рейтингу «Книжка року». Переклади романів «Острів Дума» та «Під куполом» здобули перемогу в номінації «Красне письменство» у 2008 та 2011 роках відповідно. Книги Стівена Кінга «Містер Мерседес», «Країна розваг», «Сяйво» і «Доктор Сон» увійшли до коротких списків XVI Всеукраїнського рейтингу «Книжка року 2014» номінація «Красне письменство» в розділі «Зарубіжна проза/есеїстика/драматургія». 21 січня 2015 року Олександра Красюка номіновано на здобуття премії імені Максима Рильського. У своїй перекладацькій діяльності основним орієнтиром він вважає саме ідіостиль письменника та намагається найточніше передати його.

**Мета** цього дослідження – виявити особливості персонажного мовлення у тексті роману С. Кінга «Воно» та засоби передачі цих особливостей у перекладі на українську мову.

Мета обумовила наступні **завдання**:

- 1) ознайомитися з теоретичними засадами обраної проблеми;
- 2) розглянути основні риси ідіостилю С. Кінга;
- 3) дослідити систему персонажів роману «Воно»;

4) виділити особливості мовної характеристики персонажів зазначеного роману;

5) виокремити засоби, за допомогою яких втілюється характеристика персонажів роману в перекладі українською мовою.

Для реалізації поставлених завдань використовувалися наступні **методи** дослідження:

- аналітичний метод, за допомогою якого проводиться аналіз наукової та науково-методичної літератури з теми дослідження, наукових концепцій в сучасних дослідженнях тощо;

- метод суцільної вибірки, що дозволяє вибрати необхідний для аналізу практичний матеріал;

- описовий метод, який дозволяє прокоментувати окремі приклади;

- зіставний метод, що полягає у зіставленні окремих фрагментів роману С. Кінга «Воно» та їхнього перекладу українською мовою.

**Матеріал** дослідження – роман С. Кінга «Воно» та український переклад за авторством Олександра Красюка, Сергія Крикуна та Анастасії Рогози.

**Об'єкт** вивчення – мова роману С. Кінга «Воно» та перекладу на українську мову.

**Предмет** розгляду – особливості персонажного мовлення у тексті роману С. Кінга «Воно» та його перекладі українською мовою.

**Теоретичне значення** дослідження полягає в перспективі використання для подальшого вивчення ключових аспектів ідіостилю С. Кінга та його творчості, перекладів на українську мову загалом, та, зокрема, роману «Воно», особливостей передачі мови персонажів у зазначених текстах та перекладах.

**Практичне значення** роботи полягає у можливості подальшого застосування зібраного та опрацьованого теоретичного та практичного матеріалу при перекладі художніх текстів, зокрема творів С. Кінга, а також при розробці навчальних посібників з дисциплін «Теорія і практика художнього перекладу» та «Соціальні аспекти перекладу».

За **структурою** магістерська робота складається з вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел та summary.

Вступ окреслює актуальність та визначає матеріал, основну мету та проблеми дослідження, а також розкриває його теоретичну та методологічну базу.

Розділ 1 розкриває теоретичну основу дослідження та розкриває визначення художнього образу, структури образів та місце персонажу у ній. Також у цьому розділі розглянуто види персонажного мовлення та функції кожного з них.

Розділ 2 присвячений філологічному аспекту роботи. Наведено визначення ідіостилу, досліджено особливості індивідуального стилю Стівена Кінга, а також система образів у романі «Воно» та особливості мовної характеристики персонажів.

Розділ 3 розкриває засоби перекладу українською мовою особливостей ідіостилу Стівена Кінга та мовленнєвої поведінки персонажів у романі «Воно».

**Апробація та публікації:** матеріали роботи були викладені в тезах «Роль мовлення у створенні образу персонажа», представлених на IV Всеукраїнській науковій інтернет конференції «Діалог мов і культур у сучасному освітньому просторі», а також у статті «Специфіка мовленнєвої характеристики персонажу в перекладі роману С. Кінга «Воно»», представленої у збірнику «Актуальні питання філології та методології» (Сумський державний педагогічний університет імені А.С. Макаренка).

## РОЗДІЛ 1. МОВНА ХАРАКТЕРИЗАЦІЯ ПЕРСОНАЖІВ

### 1.1. Типологія образів

Поняття художнього образу є ключовим для інтерпретаційно-культурологічного та лінгвостилістичного підходів до тексту перекладу. Воно робить доцільним їх поєднання, оскільки відтворення ідейного та концептуально-естетичного змісту оригіналу невід’ємне від мовної форми його реалізації у перекладі.

Дослідження художнього образу як базової категорії літературного твору, мовних та позамовних механізмів його утворення викликають особливий інтерес сучасного перекладознавства (Р. П. Зорівчак, В. В. Сдобников, Є. О. Гончарова, А. І. Домашнєв, І. П. Шишкіна та інші). Кожен з цих дослідників наводить своє тлумачення терміну та розглядає його у певному аспекті. Нашу увагу привернули засоби створення художнього образу, пов’язані з персонажним мовленням.

Р. П. Зорівчак визначає **словесні образи** як «мікрообрази», які «складають основу художньої тканини будь-якого твору красного письменства, привносячи в нього струмінь свіжості, надаючи йому більшої мальовничості й естетичної краси, підвищуючи пізнавальну вартість» [25, с. 51].

В. В. Сдобников пояснює **художній образ** як «поняття, яке не завжди є узагальненим, типізованим зображенням людини; у художньому творі через опис окремих, конкретних людей і подій створено узагальнений образ цілої епохи, образ суспільства, образ природи» [55, с. 381].

За І. Б. Роднянською, **образ** – це загальна категорія художньої творчості; притаманна мистецтву форма відтворення, тлумачення і освоєння життя шляхом створення об’єктів, що мають естетичний вплив [40, с. 671].

І. Ю. Ковалів зазначає, що **образ** – «особлива форма художнього структурування дійсності, якій притаманна яскрава предметна чуттєвість» [42, с. 139].

Види образів залежать від особливостей **літературного роду**. Якщо в епосі надають переваги зображальному (онтологічному) чиннику, то в ліриці – виражальному (феноменологічному). Кожен із них підтверджує буттєвий, пізнавальний, чуттєвий стосунок індивіда до життя, формує комунікативне поле між автором і читачем, вказує на аксіологічне значення художньої моделі, яка сприймається водночас як натуральна і сконструйована.

На підставі **сприймання одним із органів чуття** визначають образи зорові, слухові, дотикові, кінетичні, термічні, смакові, нюхові, а їх поєднання називають синестезією.

**Синестезія** – художній прийом, що полягає в поєднанні в одному тропі різних, іноді далеких асоціацій, відчуттів, виявляється у вигляді метафори, інколи – порівняння. Зумовлена здатністю людини одночасно переживати враження, одержані здатністю людини одночасно переживати враження, одержані від кількох аналізаторів, що призводить до синтезу відчуттів [47, с. 396].

За **типологічною класифікацією**, виокремлюють:

- об'єктний (довкілля);
- суб'єктний (внутрішній світ);
- виражальний (метафоричний, сюжетний, композиційний тощо) рівні образу. Він може поставати як персонаж, ліричний герой, ліричний суб'єкт, дійова особа, пейзаж, річ, емоція, символ, алегорія, будь-який троп, стилістична фігура.

Через поняття образу визначається і **персонаж** – центральний образ, довкола якого розбудовується певний твір [42, с. 206].

Є. О. Гончарова трактує літературно-художній образ персонажу як «серію портретних замальовок, епізодів, описів дій та внутрішніх станів, співвіднесених один з іншим крізь спільний семантичний центр» [13, с. 87].

У драматичних творах персонаж називає дійову особу, у поезії – ліричного героя або ліричного суб'єкта. Персонажами бувають антропоморфна постать, наділена психічними, особистісними якостями, олюднені речі, явища природи, представники тваринного чи рослинного світу, реальні й фантастичні, міфічні постаті. Персонаж може мати прототип в реальному житті чи бути вигаданим. Персонажі є носіями як позитивної, так і негативної енергії, руйнівних комплексів, виконують функції антигероя.

Персонаж перебуває на перетині різних потоків комунікативної цілісності твору, постає суб'єктом, стимулом розгортання подій і має незалежну від сюжету значущість як носій стабільних рис, виконує функції, дії чи розповіді, тому може бути актором чи оповідачем.

Персонаж виконує центральну, головну або другорядну, епізодичну роль, про нього може лише згадуватися. Якщо він бере участь в одному чи в кількох епізодах традиційного твору, то називається **однотипним**, якщо його поведінка збігається з аналогічними якостями головного героя, – **рекурсивним**, **коловоротним**, якщо має свого попередника, – **фоновим**, якщо постає незмінним, як у фольклорі чи у творах класицистів, – **статичним**, а у творах романтиків – **динамічним**.

Водночас розрізняють персонажів:

- 1) **сумісних** (без внутрішніх суперечностей) та **несумісних**;
- 2) **плоских** (простих, одновимірних) та **містких**, тобто складних, багатопланових;
- 3) **активних** та **пасивних**.

Персонаж визначається неповторною формою поведінки та спілкування, мислення, переживання, тому важливо не тільки те, що він робить, а і як саме [42, с. 206].

**Структуру** образів трактують по-різному в залежності від стилю. М. Бахтін зауважував, що, на відміну від змісту, позаестетична природа матеріалу «не входить в естетичний об'єкт», з нею «має справу митець-майстер та наука естетика, але не первинне естетичне споглядання». Водночас образ тісно поєднаний із відповідним першоджерелом, постійно використовує його внутрішні властивості. У **семіотичному** аспекті образ постає специфічним знаком, фактом уявлюваного буття, який щоразу реалізується автором та читачем, що віднаходять відповідний ключ декодування, у **гносеологічному** – вважається вимислом, вірогідним явищем, щодо якого неможливо дати однозначно ствердну чи заперечну відповідь, в **естетичному** – доцільним утворенням, позбавленим зайвих, випадкових, механічно долучених елементів, що викликає відчуття краси завдяки досконалій єдності та осмисленості його складників.

Структурне розмаїття образу зводиться до використання метафори або метонімії, яким на ідейно-смисловому рівні відповідають символ і тип. Метафора більше притаманна ліриці та музиці, а метонімія – прозі та образотворчим мистецтвам [37, с. 156].

Центральним елементом денотатної структури художнього твору є конфлікт, а він задається вибраними автором персонажами. Саме окремі характери та особистості є тим індивідуальним, конкретним елементом, через який осягається універсальне, загальне. Вони виступають носіями або противниками авторських ідей, виразниками духу часу, через що визначається їхнє суспільне значення. Яскравість створеного образу впливає на читачів, залучаючи їх до розуміння персонажа, роблячи його прикладом для наслідування.

Таким чином, образом є форма відтворення дійсності у творчості митця. Образами можуть бути персонажі, відчуття, речі, пейзажі, троп чи стилістична фігура. Центральним образом у творі є персонаж. Йому належать закріплені за ним певні риси та характеристики. Вибір центральних персонажів і їх розстановка – найвідповідальніший момент у процесі створення оповіді, тому

що від їх достовірності залежить достовірність конфлікту, в який вони вступають; від їх суспільної значимості – моральна та етична впливова сила мистецтва.

## 1.2. Невласне-пряме мовлення

В структурі художнього тексту виокремлюються два мовленнєвих потоки: авторський та персонажний, але їхнє розділення є майже умовним, тому що дуже часто вони переплітаються. До того ж персонажне мовлення також є неоднорідним та розподіляється на діалогічне, внутрішнє, невластно-пряме.

Явище невластно-прямого мовлення досліджувалося такими вченими, як В. Виноградов, М. Бахтін, В. Шмід та іншими. Це один із прийомів, які використовуються для характеристики персонажу.

Ю. І. Ковалів подає у Літературознавчій Енциклопедії таке визначення: **характеризація** – це «сукупність художніх прийомів, застосовуваних при змалюванні персонажа». Характеризація може бути прямою, коли риси літературного героя підтвержені ним самим, іншими героями чи оповідачем, та непрямою, виявленою через дії, реакції, переживання, думки персонажа, який постає у комплексному змалюванні притаманних йому головних сталих та змінних рис. Характеризація тяжіє до типізації або індивідуалізації. [42, с. 555].

**Типізація** – відображення в персонажі суттєвих ознак певної групи індивідів. [42, с. 482]

**Індивідуалізація** ж є протилежністю типізації, тобто, як можна вивести з визначення, втіленням неповторної своєрідності людського життя в персонажі.

Ці риси, типізовані або індивідуальні, проявляються у мовленні персонажу. Репліки персонажу разом представляють собою **мовленнєву партію** та є проявом його світогляду.

**Невластно-пряма мова, або непрямий дискурс, квазіпрямий дискурс** – введена в авторський текст чужа мова, що зберігає властивості висловлення

персонажа, яким він себе характеризує, але без цитування й відповідної пунктуації. Монолог подається немовби від автора (третя особа замість першої), але у вигляді мислення й мовлення літературного героя, думки і почування якого безпосередньо виражені. Таким чином створюється двопланове мовлення, автор передає «внутрішнє» висловлювання персонажа, його душевні переживання або об'єктивна оцінка подій поєднуються зі їх сприйняттям цим персонажем [42, с. 110].

За В. Шмідом, невласне-пряме мовлення – це уривок розповідного тексту, що передає слова, думки, почуття, сприйняття або лише смислову позицію одного із зображуваних персонажів, при цьому передача тексту персонажа не маркується ані графічними знаками (або їх еквівалентами), ані словами автора [70, с. 125].

М. Бахтін трактує невласне-пряму мову як стилістичний прийом «мовленнєвої інтерференції», коли слово входить одночасно у два контексти, що пересікаються, – мовлення автора й мовлення героя [4, с. 59].

В. Виноградов визначав невласне-пряму мову як художній засіб, за допомогою якого зображується точка персонажа і на зіставленні з якою вимальовується образ автора. За словами вченого, невласне пряма мова являє собою складну комбінацію оповідної мови з формами внутрішнього мислення самих персонажів [9, с. 273].

В.А. Кухаренко стверджує, що невласне-пряме мовлення – це «переключення викладу в план героя без зміни формального позначення суб'єкта мовлення» [37, с. 182]. Невласне-пряме мовлення використовується для того, щоб зобразити ситуацію зсередини, з позиції особи, яка її безпосередньо переживає. У мові воно представлено поєднанням мовлення персонажа та мовлення автору.

В.А. Кухаренко вирізняє декілька **видів** невласне-прямого мовлення за конкретним призначенням та змістом. Перший – це **невласне-авторська оповідь**, яка, на відміну від внутрішнього мовлення, не зупиняє рух сюжету, а є його частиною. Основна динаміка зовнішньої дії не порушується, а описується

з іншої позиції. Мова навмисно наближається до мовленнєвої системи персонажа, сприйняття якого демонструється. Таким чином описана подія стає не лише частиною сюжету, але й джерелом непрямой характеристики персонажа, його світосприйняття, емоційного, психологічного стану в цей момент, його суб'єктивного ставлення до того, що відбувається і т. ін.

Другий вид – **непрямо-пряма мова**, або **вимовлене невласне-пряме мовлення**, повторно відтворює раніше вимовлене мовлення. В цьому випадку автор, залишаючись в оповіді, створює враження безпосереднього звучання мовлення персонажу. При цьому зберігаються основні лексичні та синтаксичні особливості діалогу.

Непрямо-пряме мовлення є дуже економний спосіб характеристики персонажа – автор обирає з діалогу, що імовірно відбувся, репліку, яка найбільш повно відповідає його завданням, подаючи решту інформації в своєму переказі. Ця єдина вимовлена репліка грає роль камертону, що забезпечує сприйняття наступного викладу в тому ж ключі, ніби з точки зору персонажа.

Третій вид невласне-прямой мови – це **зображальне мовлення (внутрішнє невласне-пряме мовлення)**. Воно має багато спільного з внутрішнім мовленням, але у зв'язку з тим, що автор не дає можливості висловитися суб'єкту мовлення, воно подає авторську інтерпретацію думок та почуттів героя. За допомогою внутрішнього невласне-прямого мовлення автор виражає як внутрішній світ героя, так і своє ставлення до нього.

У цьому випадку дуже важко розділити авторський голос та голос персонажа. Вони бувають настільки тісно переплетені, що при невеликому об'ємі власне авторської фрази у масиві зображеного мовлення вона може повністю злитися із загальним особистісно-довірливим тоном викладу. Але морфологічне оформлення зображеного мовлення і прояви авторського голосу забезпечують певну дистанцію між внутрішнім світом героя і читачем. Саме невидима присутність третьої особи, автору, додає цій формі висловлювання поставлений, свідомо організований характер, неможливий під час застосування письменником внутрішнього мовлення. Незважаючи на певне

дистанціювання невласне-прямого мовлення від персонажа, його об'єднують з типами висловлювання, що безпосередньо заявляють його точку зору, – діалогічним та внутрішнім мовленням. Як наслідок, позиція героя, його саморозкриття отримують у тексті більшою мірою кількісне вираження, ніж авторське мовлення, що добре узгоджується з центральним становищем персонажа у всій образній системі твору.

Контамінований, синтетичний характер невласне-прямого мовлення дозволяє прослідкувати певний ізоморфізм між ним та іншими типами викладу. Так, за функціями, смисловим змістом, лексичним наповненням та синтаксичною організацією зображене невласне-пряме мовлення співвідноситься з внутрішнім мовленням, вимовлене (опосередковане-пряме) мовлення – з діалогом, опосередковано-авторська оповідь – з авторським викладом.

Отже, у процесі характеристики персонажу автор наділяє його типізованими або індивідуалізованими рисами. При цьому одним із проявів позиції персонажу є невласно-пряме мовлення, яке дозволяє розкривати його образ, не припиняючи розвиток сюжету, а іноді також транслюючи думку автора поряд із характеристикою персонажу.

### **1.3. Діалогічне персонажне мовлення**

З огляду на сукупність усіх лінгвостилістичних засобів, що стосуються персонажа, створюється його літературно-художній портрет, до якого належать як опис «зовнішнього» і «внутрішнього» стану героя, так і демонстрація його дій, стосунки з іншими персонажами, манера мовлення та мислення.

Важливою часткою персонажного мовлення є діалог. Його роль та місце в прозовій літературі змінювалися протягом історії. У творах XVII ст. авторське мовлення поглинало мовлення персонажу, а у XIX ст. взаємовідносини авторського та персонажного мовлення значно змінюються, а саме прямого мовлення стає більше, аніж непрямого [66, с. 3]. А вже на межі XX та XXI

століть художній діалог грає важливу роль у формуванні образу персонажа в прозі. Письменники передають основну інформацію про персонажа за допомогою художнього діалогу.

Те, що персонаж заявляє від свого імені, є його **самохарактеристикою**. Незалежно від смислового змісту репліки, вона багатоаспектно характеризує мовця: його освіченість, загальну культуру, соціальний статус, професійну приналежність та ін. Окрема репліка, як правило, є складовою частиною **діалогічної єдності** – двох (та більше) реплік, тісно спаяних між собою формально-змістовними зв'язками.

Діалогічна частина художнього твору виокремлюється з суцільного тексту за допомогою обов'язкового пунктуаційно-графічного виділення. Діалог передає безпосереднє спілкування персонажів, тобто діалог у прозі та драмі є аналогом усного розмовного мовлення і значною мірою підпорядковується законам його розвитку.

Усне розмовне мовлення відзначається обов'язковою емоційною забарвленістю, яка проявляється у виборі відповідних морфем (наприклад, зменшено-пестливих суфіксів), у виборі слів та конструкцій, а також перш за все в інтонаційному малюнку фрази. Це відбувається в мовленні спонтанно та залежить від попереднього комунікативного досвіду носіїв мови. У конкретній ситуації мовець не має часу на обдумування та свідомий відбір засобів вираження, повноту оформлення думки, яку висловлює. Через те, що безпосередні учасники знаходяться у контексті ситуації та знайомі з її умовами, вони розуміють один одного навіть у випадках усічення фрази до одного слова, навіть синсемантичного. При цьому в мовлення потрапляють слова, що лежать на поверхні та зберігаються в оперативній пам'яті, знову і знову повертаються у вжиток. Це забезпечує їм певну контекстуальну універсальність, зазвичай властиву словам широкої семантики.

Лексичний склад діалогу у зв'язку з цими факторами насичується одиницями загальнономовного стилістичного шару, полісемічними словами. Це

обумовлює використання порівняно невеликого набору словникових одиниць для опису значної кількості ситуацій.

Достовірність мовлення забезпечує збереження основних його характеристик: емоційності, спонтанності, ситуативності, контактності і т.д. Тому і лексичний склад, і синтаксична організація цього типу оповіді суттєво відрізняються від авторських. Автор для зображення емоції застосовує її опис, використовує безпосередню номінацію відчуттів, які переживає герой. Персонаж демонструє свої емоції, не використовуючи номінації, а відображаючи у своєму висловлюванні непрямо. Вони можуть бути виражені:

- окличними словами, вигуками, вульгаризмами, повторами;
- кличними, питальними конструкціями;
- пунктуаційно;
- більш короткими реченнями, спрощеною структурою, використанням еліпсису;
- зменшенням довжини абзацу через те, що висловлювання кожного співбесідника починається з нового рядка;
- візуальним розвантаженням сторінки та частковим заповненням її правої частини.

Гіпертрофоване намагання досягнути ефекту автентичності живого розмовного мовлення доводить ряд авторів до зловживання його окремими характеристиками, але це лише псує враження, бо в такому випадку діалог виглядає афектовано та штучно.

Одним із прийомів, який широко застосовується в художньому діалозі, є **порушення орфоепічних та граматичних норм літературної мови**, характерне для певних прошарків суспільства. Це проявляється, наприклад, через використання кількох заперечних форм при одній суб'єктно-предикатній парі, універсальної стягнутої форми ain't, що замінює всі допоміжні дієслова та зв'язки (do, be, have, shall, will) у всіх формах в заперечних конструкціях, неузгодження суб'єкта і предиката в числі, прямого порядку слів у питанні і т.д. Все це входить до засобів характеристики персонажу.

У якості індикатора соціально-культурної належності персонажа також може виступати **графон**. Цей термін уперше був уведений В. А. Кухаренко. Вона визначила його як «навмисне порушення графічної форми слова або словосполучення, що використовується для відображення його справжньої вимови» [37, с. 6].

В основі переважної більшості графонів лежить асиміляція, Повторення одних і тих самих мовленнєвих формул, кліше, конструкцій з викривленим написом веде до певної стандартизації графону в художньому діалозі. Такі графони, як, наприклад, “*sommat*” (somewhat), “*dunno*” (don’t know), “*wouldju*” (would you), “*won’tcha*” (won’t you) та аналогічні вже закріпилися в діалогах сучасної прози та не сприяють ані створенню авторського стилю, ані індивідуалізованій характеристиці персонажа.

Передача особливостей вимови повідомляє про соціальну, територіальну, національну приналежність героя.

Як правило, графон використовується для того, щоб продемонструвати низький рівень освіченості персонажа. При цьому окрім постійних графонів до їх мовлення вводяться оказіональні одиниці, що більше не повторюються. Вони передають недостатню компетенцію персонажа в предметі розмови, а також повну відсутність графічного образу слова в його мовній пам’яті: слово входить у вжиток мовця зі слуху або вже в порушеній раніше формі, або з порушеннями, які він привносить сам.

**Оказіональний графон** передає нечіткість вимови п’яного, шепелявий лепет дітей, манірну афектацію мовлення. У всіх подібних випадках, окрім характеристики персонажа, як правило, створюється гумористичний ефект.

Щоб стати знаком персонажа, особливість його мовлення багатократно повторюється у його мовленнєвій партії, передаючи їй також семіотичну функцію. Побудова та вимовляння фрази має характерологічні функції, тому що відображає індивідуальні та суспільно обумовлені якості персонажа.

Лексичне наповнення мовлення персонажа в цілому грає першочергову роль, тому що склад словника мовника зумовлений не лише темою діалогу, але й істотно залежить і від особистості мовника, і від ситуації спілкування.

Принципово необмежений характер носить використання в художньому діалозі **сленгу** – великого пласту просторічної лексики, межі та склад якої дуже швидко змінюються. Висока емоційність сленгових одиниць, з одного боку, забезпечує їх легке проникнення в розмовне мовлення, з іншого – сприяє їх швидкому знецінюванню та старінню.

Однак в слензі є своє ядро, яке значно менше зазнає впливу часу. Саме це ядро використовується у художніх діалогах. В основному використовується лише декілька сленгових одиниць для того, щоб створити певне враження, без перенавантаження тексту просторічною лексикою. Це надає висловлюванню необхідного відтінку фамільярності, грубуватості, певної примітивності смаків і суджень, низької культури спілкування.

Мовна практика окремого носія певної мови, пов'язана з професією, походженням, етнічними особливостями, культурою, віком тощо – це **ідіолект** [41, с. 405]. Він включає три типи елементів:

- загальні для всього мовного колективу;
- характерні для певної групи мовців (об'єднаних за соціальними, професійними, гендерними, віковими та іншими ознаками);
- суто індивідуальні.

Можна вважати таким чином, що мовленнєва партія кожного персонажа складається з трьох ярусів. В її основі лежать елементи загальнорозмовні, характерні для розмовного мовлення в цілому, які менше всього залежать від індивідуальності дійової особи. Над ними надбудовується ярус соціально-групових та інших елементів, що визначають суспільний образ персонажа. Третій ярус відображає неповторну індивідуальність мовленнєвої системи конкретної особи.

Мовленнєву партію персонажа В. А. Кухаренко схематично зобразила таким чином [37, с. 166]:

Ярус	Склад, призначення
III	індивідуалізуючий
II	груповий
I	загальнорозмовний

Прикладами наповнення I ярусу є слова широкої семантики і полісемічні, стандартно-розмовна лексика, розмовні кліше, еліптичне усичення фрази, зменшення її довжини, простота структури, різке скорочення вживання абсолютних і дієприкметникових зворотів, стягнуті дієслівно-займенникові і дієслівно-заперечні форми.

До II ярусу входить стилістично забарвлена лексика, порушення граматичної та орфоепічної норми, стандартизований, постійний графон.

До III ярусу – наскрізний (семіотичний) повтор; індивідуальний, okazіональний графон; слова з індивідуально-асоціативним значенням [37, с. 156-169].

Таким чином, діалог відіграє одну з основних ролей при формуванні образу персонажа і представляє собою засіб самохарактеризації персонажа. Діалогічне мовлення відрізняється від авторського у багатьох аспектах: виділяється графічно, містить іншу за емоційно-експресивним забарвленням лексику, інакше будується синтаксично. Для підкреслення соціальної, національної або територіальної приналежності використовується графон, сленг. Ідіолект, тобто мовна практика носія мови, яка характеризує його, включає три яруси відповідно до забарвлення та індивідуалізованості елементів.

#### **1.4. Внутрішнє персонажне мовлення**

Персонажне мовлення не обмежується зовнішньою, виведеною до діалогу, формою. Воно існує і в невимовленій формі внутрішнього мовлення.

Письменники, створюючи образ персонажу, зазвичай демонструють не лише його мовлення у діалоговій формі, а й відображають його думки. Це

допомагає зрозуміти його мотиви, розкриває його характер та особистість. Іноді автору достатньо переказати у тексті зміст того, про що думає персонаж, але також важливо дати йому самостійно викласти свої роздуми. Так створюється ефект достовірності, безпосередньої участі читача у розумовому процесі, тобто причетності до емоціонального, психологічного, внутрішнього життя персонажа. Внутрішнє мовлення, що відображає все це, входить у твір як складова мовленнєвої партії персонажа, поряд з діалогічною (зовнішньою, вимовленою).

У той час як діалогічне мовлення розвиває сюжет, сприяє динаміці, внутрішнє мовлення зосереджує в собі мотивацію вчинків та подій, розкриває їх причинно-наслідкові зв'язки та справжні відносини, демонструє їх сутність.

Внутрішнє мовлення походить від зовнішнього. Всі головні характеристики внутрішнього мовлення беруть початок від його основоположної властивості: на відміну від зовнішнього внутрішнє мовлення не розраховане на участь у комунікативному акті, воно не спрямоване на адресата для передачі йому якоїсь інформації, а має самоспрямований характер. В. А. Кухаренко представляє зовнішнє мовлення у вигляді стріли, що спрямована від адресанта до адресату:  $A_1 \rightarrow A_2$ , а внутрішнє мовлення у вигляді замкненої лінії:  $A_{1,2}$  [37, с. 170]. Ця особливість забезпечує абсолютне розуміння внутрішнього мовлення одержувачем. Окрім скороченості, внутрішнє мовлення відрізняється неймовірною асоціативністю розкриття.

Але для художнього аналогу внутрішнього мовлення важливо зробити роздуми персонажа зрозумілими для читача, на якого за своєю метою зазвичай вони не розраховані. Тому письменнику доводиться або представляти роздуми свого героя у звичній для нас лексико-синтаксичній формі, або передавати характер природного внутрішнього мовлення через максимальну скороченість його художнього аналога. У першому випадку читач все зрозуміє, але детально розібране утворення не відобразить специфіку внутрішнього мовлення. У другому воно піддається меншим зміщенням, але буде важчим для сприйняття читачем.

Повне або майже повне невтручання автора до потоку внутрішнього мовлення героя приводить до художнього явища, яке називають **потік свідомості** (stream of consciousness). Якщо в основу класифікації різновидів внутрішнього мовлення, що функціонують у художній літературі, покласти категорії розчленованості та об'єму, на останній позиції опиниться потік свідомості – найменш розчленований та найбільш об'ємний.

Індивідуальність розумового процесу кожного персонажа, індивідуальність автора, що його відображає, – все це призводить до різноманіття засобів, які використовуються для створення ефекту асоціативного потоку.

Основною формою, у якій здійснюється внутрішнє мовлення, є **внутрішній монолог**. Саме в ньому відкривається духовний, моральний, ідейний образ героя в справжньому вигляді, тому що через відсутність свідків та співбесідників забезпечує абсолютну щирість персонажа.

Внутрішній монолог увійшов у літературу ще у XVIII ст., за формою повністю відповідаючи монологічному висловлюванню, яке мало всі відмінні риси письмового мовлення: складний синтаксис, книжна лексика. Ознакою, що відрізняла його від промовлених монологів, була авторська ремарка “*he thought*”, “*he thought to himself*”, “*he pondered*” та ін.

Еволюція цього типу художнього відображення внутрішнього мовлення йшла в основному лінією посилення асоціативного характеру його розкриття та зменшення книжного впливу. В літературі кінця XIX-XX ст. внутрішній монолог зазвичай представляє собою значний відрізок тексту – від одного розгорнутого абзацу до двох та більше сторінок. Роздуми персонажа викликані подіями, що відбуваються в його зовнішньому житті. Через них він асоціативно звертається до якогось моменту в минулому (рідше – у майбутньому), що схожий на цю подію або її частку. Далі внутрішнє мовлення розвивається за асоціативними законами, що залучає до монологу нові тематичні вузли, зв'язані повторами-скріпленнями, фонетичною подібністю слів.

Внутрішні монологи впливають на рух сюжету, пояснюють його, але безпосередньої участі в ньому не беруть. Якщо їх вилучити, порушиться або загубиться причинно-наслідковий зв'язок зовнішніх подій, збідніє або повністю зруйнується характер героя, зникне цілісність художньої структури твору. За допомогою внутрішнього монологу автор створює психологічно складні і в той же час достеменні та життєві характери.

Інші функції виконує ще один вид художньо-відображеного внутрішнього мовлення, пов'язаний з внутрішньою реакцією персонажа. Монолог – це відносно детальні розмірковування героя, пов'язані з найважливішими моментами його життя, а **малі вкраплення внутрішнього мовлення** слугують для вираження миттєвої (зазвичай емоційної) реакції учасника подій на те, що сталося. Внутрішня реакція пунктуаційно виокремлюється дужками, тире, крапкою від діалогу або авторської оповіді. Відображаючи емоційне сприйняття події героєм, малі вкраплення внутрішнього мовлення мають в своєму складі емоційно та або стилістично забарвлені одиниці.

Малі вкраплення внутрішнього мовлення та великі монологи є складовою мовленнєвої партії персонажа та включають індивідуальні повтори, улюблені слова та вислови. Але тривалість внутрішнього монологу, його дещо відсторонений від безпосередньої дії характер, наявність у ньому роздумів, узагальнень – все це обмежує введення розмовних елементів та підвищує вірогідність використання книжно-літературних елементів. За лексичним складом, таким чином, внутрішні монологи представляють собою найбільш книжкову частину словника всієї мовленнєвої партії герою, тоді як малі вкраплення збагачують склад емоційно забарвлених та знижено-розмовних лексичних одиниць.

Ще один вид внутрішнього мовлення представлений **аутодіалогом**, де персонаж звертається сам до себе. В аутодіалозі почуття, передчуття, інтуїція виступають проти тверезої розсудливості та послідовної логіки.

В основному аутодіалог представляє собою питально-відповідну систему, в якій питання диктуються підвищеною емоційною налаштованістю діючої особи, а відповіді несуть пояснювальний, заспокійливий, спрямовуючий, розсудливий характер, властивий логічному мисленню. Внутрішня боротьба, яка супроводжує прийняття рішення, оформлюється мовними засобами так, ніби два опоненти вели відкритий діалог.

При достатній тривалості внутрішнього монологу на якомусь етапі свого розвитку він, як правило, переходить в аутодіалог, де герой у суперечці з самим собою намагається позбутися сумнівів.

У тексті усі види внутрішнього мовлення виділяються по-різному. Найбільш помітно графічно виділяють малі вкраплення, які відокремлюються від сусідніх відрізків викладу дужками, тире, рідше – комами. Це можливо через незначну протяжність малого вкраплення: якщо воно спеціально не відокремлене від власне діалогу або авторської оповіді, при недостатньо уважному або недбалому читанні можна пропустити перехід до внутрішнього мовлення, прийняти короткий його відрізок за продовження попереднього типу викладу, що порушить логіку розвитку характеру та сюжету.

Внутрішній монолог та аутодіалог обов'язково відмежовуються від інших типів викладу лише з одного боку – на виході з внутрішнього мовлення до зовнішньої оповіді. Для цього завжди починають новий абзац, у який вводяться спеціальні лексичні сигнали, які підкреслюють перехід до зовнішньої дії: “*At that moment...*”, “*Just then...*”, “*At this very moment...*” і т. ін. Окрім підкресленого повернення до зовнішнього плану, такий початок ще раз свідчить про консервацію художнього часу на період внутрішнього мовлення. Для виведення персонажу з роздумів необхідні певні події, які активно впливають на нього. Перехід від внутрішнього мовлення до іншого типу викладу чітко позначаються зміною абзаців та спеціальним лексичним сигналом.

Початок внутрішнього монологу, тобто входження до внутрішнього мовлення, практично завжди є розмитим. Навіть увідна ремарка (“*he thought*”, “*he said to himself*”) з'являється не перед першою фразою монологу, а пізніше,

після завершення. Читач розуміє, що знаходиться в стихії чужого внутрішнього світу, ретроспективно, вже в процесі його пізнання. Подібне введення забезпечує природність переходу до іншого типу викладу.

В. А. Кухаренко представляє основні характеристики внутрішнього мовлення схематично таким чином:

Вид внутрішнього мовлення	Лексичний склад	Смисловий зміст	Тривалість	Відокремленість від сусідніх типів викладу
Внутрішній монолог	переважно літературно-книжковий	ретроспективна оцінка сьогодення в зв'язку з розгорнутими ремінісценціями, плани на майбутнє	абзац і більше	заявлений ремаркою ввід використовується поряд з діалогом та авторською оповіддю в одному абзаці; вихід завершує абзац
Аутодіалог	змішаний	відображення конфлікту раціонального та емоційного при оформленні відповідального рішення	у межах абзацу	з обох боків включається у внутрішній монолог
Вкраплення (внутрішня реакція)	переважно емоційно-розмовний	спонтанна емоційна реакція на подію	у межах короткої фрази	виділяється пунктуаційно та/або графічно

		зовнішнього плану, яка тільки відбулася		
Потік свідомості	змішаний	відображення неконтрольован ої роботи свідомості з включенням підсвідомості	від половини сторінки до декількох сторінок (часто без розподілу на абзаци)	аналогічно з внутрішнім монологом, але переважно без заявленого авторського вводу

Значення внутрішнього мовлення у творі визначається автором та співвідноситься з іншими компонентами художньої структури. Так, усі види передорученої оповіді не мають у своєму складі чужого внутрішнього мовлення. Це зрозуміло, тому що оповідач, який є свідком або учасником подій, може достовірно представити лише свою точку зору. Внутрішній світ інших персонажів також може бути зображений лише через його сприйняття та оцінку, тобто не зсередини, а через інтерпретатора, який повністю знімає специфіку та функції внутрішнього мовлення.

Таким чином, внутрішнє мовлення необхідно для того, щоб правдиво зобразити особистість персонажа. Саморозкриття героя носить відвертий характер завдяки тому, що зазначений тип мовлення не розрахований на слухача і дає змогу бути відвертим. До видів внутрішнього мовлення включають внутрішній монолог, аутодіалог, вкраплення, потік свідомості. Зазначені види відрізняються за:

- лексичним складом, який може тяжіти більше до загально прийнятої літературної мови, або містити розмовні елементи;

- смисловим змістом, що залежить від сюжетних ходів та подій, які відбуваються у житті персонажа;
- тривалістю, тобто обсягом, який займає цей вислів у тексті;
- графічним оформленням та відокремленістю від інших форм, розташованих поруч із висловлюванням.

Кожен із цих видів по-своєму розкриває індивідуальність персонажа і є невід'ємною частиною характеристики його образу.

### **Висновки до розділу 1**

У структурі художнього твору велику роль відіграють образи, до яких відносять ліричного героя, персонажа, пейзажі, тропи, стилістичні фігури. Головним образом, навколо якого розбудовується оповідь, є персонаж. За ним закріплені властиві саме йому, зазвичай фіксовані риси та характеристики. Одним з головних завдань для автора є створення та розташування персонажів, тому що саме цей процес впливає на правдивість конфлікту, а також суспільну значимість твору.

Риси, якими автор наділяє персонажа, можуть бути як загальними, типізованими, що збігаються для персонажів, які представляють певний соціальний прошарок, людей певного віку, статі і т.ін., так і індивідуалізованими, унікальними для певного персонажу. Розкриваючи їх, автор звертається до невластно-прямого мовлення, поєднуючи висловлення власної позиції поряд із думкою персонажа, при цьому не припиняючи рух сюжету та персонажного мовлення, незалежного від авторського впливу.

Безпосередньо персонажне мовлення може бути прямим та непрямим. Пряме персонажне мовлення виражається у формі діалогу. У тексті діалогічне мовлення має візуальне графічне, пунктуаційне та синтаксичне оформлення, на лексичному рівні включає, окрім елементів літературної мови, лексеми, що відносяться до графону, сленгу та інші одиниці, які роблять образ

індивідуалізованим, вказують на його особливості, пов'язані з національністю, загальним рівнем освіченості, приналежності до певного соціального прошарку.

Відповідно до розповсюдженості та ступеню використання елементів мова персонажу, тобто його ідіолект, може бути поділена на три яруси: загальнорозмовний, груповий та індивідуалізований.

Окрім діалогу, тобто зовнішнього вияву персонажного мовлення, персонажа також характеризує його внутрішнє мовлення. Ця форма характеристикації дозволяє читачу зазирнути до внутрішнього світу героя, дізнатися його справжні мотиви, емоції, почуття. Таке мовлення є самоспрямованим, а тому відвертим та щирим, але також і менш розгорнутим та більш асоціативним. Існує декілька форм внутрішнього мовлення: внутрішній монолог, аутодіалог, вкраплення (внутрішня реакція), потік свідомості. Перераховані форми не обов'язково використовуються водночас, але зазвичай вони сприяють психологічному розкриттю персонажа, що робить його образ більш правдивим та багатограним.

Вимовлене та внутрішнє мовлення співіснують поряд, створюючи єдину мовну партію персонажа і характеризуючи його через його власну свідомість та мовну систему. Ці функції виконуються всіма відрізками партії героя незалежно від їх дистрибуції у тексті та тривалості, що включає обидва типи викладу в створення та укріплення зв'язності тексту та його антропоцентричної спрямованості.

## РОЗДІЛ 2.

### АНАЛІЗ МОВИ ПЕРСОНАЖІВ РОМАНУ С. КІНГА «ВОНО»

#### 2.1. Ідіостиль С. Кінга

Терміни «ідіостиль» та «індивідуальний стиль» уживаються паралельно та можуть бути взаємозамінними. Вони також пов'язані з такими поняттями, як «мовна особистість», «індивідуальний мовосвіт», «світобачення письменника», «мовна картина світу автора» тощо. Цю проблему досліджували такі вчені, як О. І. Єфимов, С. Я. Єрмоленко, В. П. Григор'єв та інші.

Літературознавець О. І. Єфимов був першим, хто описав ідіостиль. За його визначенням, це «індивідуальна система побудови мовленнєвих засобів, яка виробляється та застосовується письменником при створенні художніх творів», а також «характерна для письменника манера вибору та використання слів» [18, с. 29].

І. Ю. Ковалів у «Літературознавчій енциклопедії» так визначає це поняття: **«ідіостиль** – це індивідуальний стиль, у якому виразні мовні утворення формують своєрідну систему, набувають неповторного емоційно-експресивного забарвлення» [41, с. 406]. З ідіостилем пов'язують такі складові, як естетичний смак, кут зору, інтелектуальні вподобання, що відбиваються на творчості.

С. Я. Єрмоленко наголошує, що стилістика художнього тексту «має вихід в історію літературної мови, а також у сферу вивчення індивідуальних стилів як реалізацію авторської моделі світу, як функціонування мовних знаків національної культури [19, с. 304]. Оригінальність і неповторність комбінування авторських емотивно-оцінних інтенцій із загальномовними образами відбивається на манері висловлюватися, на реалізації конкретно-чуттєвих смислів, особливостях аксіологічного сприйняття фрагментів національної картини світу.

За В. Григор'євим, «опис ідіостилю має бути спрямований на виявлення глибинної семантичної та категорійної зв'язності його елементів, що втілюють

у мові творчий шлях поета, суті його явної та неявної рефлексії над мовою» [15, с. 55]. Сукупність усіх мовних характеристик певного автора він називає «образом автора ідіостилю» [15, с. 53].

Творчість кожного письменника містить у собі міжтекстові зв'язки, так звану семантичну еквівалентність за різними параметрами: способом структурування ситуації, єдністю концепції, композиційними принципами, звуковою та ритміко-синтаксичною організацією. Такий зв'язок можна назвати автоінтертекстуальним. Н. О. Фатєєва зазначає: «при породженні нового тексту система відношень опозицій, ідентифікацій та маскування діє в структурі ідіолекту певного автора, створюючи багатомірність його «я»» [64, с. 20]. Автоінтертекстуальність – на відміну від інтертекстуальності – характеризує міжтекстовий зв'язок творів одного автора і дає можливість відмежувати автоповтори, авторемінісценції як характерну ознаку ідіостилю від типологічних сходжень [64, с. 6].

Мовознавство визначає ідіостиль як використання автором мовних та мовленнєвих одиниць за рівнями (лексичний, морфологічний, синтаксичний). Літературознавці при вивченні ідіостилю звертають увагу насамперед на сюжет, стилістичні засоби, тропи. Перекладознавство, в свою чергу, поєднує ці підходи, комбінуючи та беручи до уваги всі перераховані фактори.

Відтворення ідіостилю автора тексту є важливою проблемою для перекладача художньої літератури. У процесі перекладу необхідно, перш за все, визначити особливості ідіостилю автора, стилістичні засоби та принцип підбору та комбінування мовних засобів у рамках запропонованої автором концепції.

З цих визначень та суджень можна зробити висновок, що для аналізу ідіостилю будь-якого автора треба враховувати сукупність чинників, як лінгвістичних, так і екстралінгвістичних. Загальне уявлення про ідіостиль дають як самі тексти автора як мовні утворення, мовленнєві засоби, так і композиційна побудова творів, погляди, які залишають відбиток на творчості автора, його уподобання та інтенції.

Перш ніж звернутися до аналізу тексту, потрібно ознайомитися з фактами про особистість письменника та загальні особливості його творчості. Стівен Кінг є одним з найпопулярніших та найбільш екранізованих письменників сучасності. Він плідно працює, щороку випускаючи нові твори, які вирізняються детальними образами персонажів, що дозволяє читачам сприймати їх як реальних особистостей. В основному місцем для розгортання подій у його творчості є реальні сучасні міста Америки. Навіть якщо у творі фігурують вигадані місця, вони є типізованими образами існуючих населених пунктів та підкріплені багатьма деталями, що створюють ілюзію реальності – починаючи цитатами з пісень та закінчуючи марками зубних щіток, якими користуються персонажі. Вигадані містечка, острови та інші місця утворюють складну систему перехресних посилань, сполучених між собою (Castle Rock, Derry, Chamberlain, Little Tall Island та інші).

Попри величезну популярність творів С. Кінга у масового читача, у літературній критиці немає однозначного ставлення до нього. Його вважають сучасним продовжувачем традицій європейського «готичного роману», але й також критикують за настанову на прийоми масової культури та сенсаційності. «Він часто піклується про розважальну сторону інтриги, приносячи в жертву розважальності багатомірність характерів своїх персонажів та глибину розробки порушеної теми, занадто захоплюється змалюванням різноманітних патологій і жорстокості. Але абсолютно несправедливо було б зараховувати Кінга у розряд модних постачальників літературних сенсацій тільки через те, що його романи надзвичайно успішні не в елітарних колах, а серед багатомільйонної читацької аудиторії. Несправедливо було б не помічати в оригінальних творах Кінга важливості порушених проблем і злободенної актуальності досліджуваних ним конфліктів, навіть за умови прагнення письменника до розважальності описуваного, до вишуканої побудови інтриги та сюжету, які забезпечують його книгам престижне місце у списку бестселерів» [32, с. 746].

Більшість публікацій, що стосуються Стівена Кінга, мають довідковий характер, тобто містять систематизовані факти про його життя та творчість, але не обробляють та не аналізують їх. В основному вивчаються особливості його творів у жанровому аспекті: дослідники звертаються до творчості Стівена Кінга як представника літератури жахів, або ж комерційно орієнтованої масової літератури. Так, наприклад, характеризується жанрова приналежність його творів у «Енциклопедичному довіднику»: «Однією із найяскравіших прикметних ознак прози Кінга є її настанова на поєднання у межах одного твору стильових ознак різноманітних, часто протилежних за характером естетичної спрямованості, жанрів: фантастики, детективу, жахів, містики, філософської алегорії, притчі, що, зрештою, надає його творам ознак оригінальності та неповторності» [32, с. 747].

Звичайно, згадані фактори впливають на ідіостиль письменника. Оскільки метою автора жахів, горору та терору є викликати почуття страху, відрази, тривоги у читача, для цього використовуються певні засоби, типові саме для цього жанру. Сам Стівен Кінг у своїй теоретичній праці «Danse Macabre», написаній на основі циклу його лекцій «Особливості літератури про надприродне» та присвяченій культурі жахів у кіно, на радіо та в літературі, осмислює жанр жахів таким чином: «він існує на трьох відносно самостійних рівнях, до того ж кожен наступний рівень менш «чистий», аніж попередній. Найчистіша емоція – страх. У квінтесенцію страху історії перетворює те, що здатна побачити свідомість. Жах включає також фізичну реакцію від чогось потворного, що ми бачимо. Третій рівень – це відраза. Моя філософія людини, яка пише в жанрі жахів, полягає в тому, щоб враховувати цю іноді корисну ієрархію, але уникати надання переваги якомусь одному рівню на підставі того, що він краще та виразніше за інші. Я вважаю страх найбільш витонченою емоцією, тому і намагаюся пробудити її у читачів. Але якщо налякати читача не вдається, я намагаюся завдати йому жаху; а якщо зрозумію, що і це не виходить, можу вдатися до огиди» [78, с. 23].

М. Пальцев наголошує, що твори Стівена Кінга є свідомством його зацікавленості незвичайним у людській натурі. Він вважає, що для багатьох романів С. Кінга спільною характеристикою є проблема конфлікту особистості, у житті якої з'являється щось загадкове [49, с. 34]. Тобто одним з основних об'єктів, на які спрямовано увагу автора, є свідомість у взаємодії з дійсністю. Страхи читачів знаходять відгук у страхах героїв, це підключає до процесу масову свідомість. Стівен Кінг не лише описує почуття персонажів, а й пробуджує ці почуття в читачеві, впливаючи на нього. На думку М. Пальцева, С. Кінг не відходить від об'єктивної дійсності, а, навпаки, «знає, що ми загрузли у світі, що лякає, сповненому реальними демонами на кшталт смерті та хвороби, і що, можливо, найбільш страшна та лячна річ у цьому світі – це людська думка» [49, с. 36].

Головні персонажі у Кінга часто опиняються у незвичайних та надприродних обставинах, які важко осмислити та зрозуміти. Побудова зв'язку персонажі-ситуація схожа на психологічний експеримент, що досліджує поведінку ізольованої групи, яка складається з незнайомих або малознайомих людей, поставлених перед екстремальною ситуацією. Подальші події демонструють, що небезпека походить не лише ззовні, але і зсередини. Світ у творчості Кінга – це не лише місце, у якому існують потойбічні сили та інопланетні істоти, але і глухий кут, у який суспільство загнало себе ворожістю та жорстокістю.

Під час розгортання ситуації автором часто використовується прийом нагнітання атмосфери невідомості, невизначеності (так званий прийом «саспенс»). «Головне для нього зав'язати сюжет так, щоб зуміти завести читача туди, куди він сам ніколи б не відважився ступити. Література тут живе за особливими законами, підкоряючись золотому правилу Альфреда Хічкока: «Здогадуватися цікавіше, аніж здогадатися»» [49, с. 45].

Літературний критик Тоні Магістрал у своїй книзі “The Moral Voyages of Stephen King” розглядає ідіостиль та техніку Стівена Кінга, аналізує мотиви, які повторюються у його книгах. Критик зазначає, що хоча він використовує

популярні теми, він все одно залишається серйозним письменником. На думку Тоні Магістрала, основним об'єктом змалювання у його творах є не надприродні явища, а суспільні проблеми та культурні страхи.

У наукових працях дослідники творчості С. Кінга виокремлюють такі маркери його ідіостилю:

1) стилістичні (сталі та авторські порівняння, розгорнуті метафори, що трансформуються у лейтмотиви, персоніфікації, епітети, знижена експресивна лексика, фразеологізми);

2) лексико-семантичні (каламбури);

3) графічні (виділення курсивом окремих слів та фраз для емпатизації думки, використання газетних статей, стилізованих написів, заголовків);

4) лексико-синтаксичні (редукування висловів, що дозволяє читачу долучитися до прочитаного та подумки продовжити репліку персонажа);

5) культурно-значимі (реалії американського життя) [21, 31].

Дослідження розмовного мовлення персонажів Кінга дозволило виокремити особливості на таких рівнях, як:

1) фонетичний рівень (скорочення слів, редукція останніх звуків у словах, протягування слів, нестандартні мовленнєві характеристики (наприклад, маленькі діти, або персонажі, які мають акцент));

2) лексичний рівень (вигуки, okazіональні епітети, лексичні повтори слів);

3) граматичний рівень (скорочені форми допоміжних, модальних дієслів, дієслова to be в різних формах);

4) поділ великих речень на односкладні;

5) авторське мовлення (прислів'я, які підкреслюють ситуацію або стан персонажа, авторську думку щодо цього).

У творах С. Кінга жах органічно поєднується з побутовим контекстом. У іншому випадку потрібного ефекту присутності, ілюзії реальності того, що описується, неможливо було б досягти, і, відповідно, його твори не віднайшли б того відгука у читачів, який мають протягом багатьох років. Схема розвитку подій у Кінга складається в певну послідовність: звичайне життя – горор –

звичайне життя – горор і так далі. Особливо чітко це прослідковується у романі «Воно», який ми обрали для розгляду.

Перекладач багатьох творів Стівена Кінга («Острів Дума», «Коли впаде темрява», «Пісня Сюзанни», «Під куполом», «Повна темрява. Без зірок», «11/22/63», «Сяйво», «Доктор Сон», «Містер Мерседес»), Олександр Красюк так каже про нього в своїх інтерв'ю: «Це як висококласна поп-музика – як Шуберт або Бітлз – сприймається легко, чіпляє за душу, але головна тема завжди спирається на безліч нюансів, прихованих лейтмотивів, натяків, філософських ремарок» [62]. Олександр Красюк наголошує на тому, що для нього робота над текстами Кінга – це не просто переклад, а справжнє дослідження. Саме велика кількість реалій у текстах Стівена Кінга змушують його занурюватися у життя американців, а також шукати шляхи адаптації цього життя для українських читачів: «Я ввів практику коментарів. Я вважаю, що це просто необхідно, вони допомагають нашому читачеві уявити цей світ, зрозуміти, про що йдеться, всі ці деталі побутові, назви брендів, вони грають дуже велику роль. Ці речі потрібно пояснювати» [48].

Творчість Стівена Кінга будується на певній низці стійких концептів, які він по-різному висвітлює в кожному творі. До них відносяться як лінгвокультурні, так і спільні для всього західного світу. Архетипні образи, яких торкається С. Кінг, піддаються модифікаціям у різноманітних культурних спільнотах, але є відомими для представників інших культур, тому що лежать у глибинах підсвідомого.

Одним з широко використовуваних в текстах С. Кінга концептів є «темрява» (*darkness*). Він не лише стає часткою зображуваного, а й задає ритм твору [21, с. 432]. Концепти «ув'язнення» (*imprisonment*) та «божевілля» (*madness*) також відносяться до основних для цього автора та повторюються в творах («Зелена миля», «Ріта Гейворт та втеча з Шоушенка», «Очі дракона», «Нона», «Вітер крізь замкову щілину», «Довга прогулянка», «Воно», «Кері», «Темна вежа», «Мізері», «Куджо», «Тіло», «Сяяння» і т.д.) [68].

Для створення ефекту невизначеності та нагнітання емоційного напруження Стівен Кінг часто використовує займенник *something*. Він викликає асоціації з певною невідомою силою, здатною нашкодити героям.

Серед досліджуваних аспектів у творчості С. Кінга також є особливості функціонування експресивних синтаксичних засобів:

- 1) парентетичні конструкції, які використовуються для посилення певних фактів, уточнення, підкреслення сумнівів та роздумів;
- 2) перевантаженість пунктуаційними засобами;
- 3) еліптичні речення, що підсилюють експресивний ефект;
- 4) риторичні запитання, що можуть передавати емоційне напруження персонажа та його страхи [16].

Таким чином, індивідуальний стиль інтерпретується як єдність змістових і формальних мовних характеристик, притаманних творам певного письменника, що створюють унікальний, втілений у цих творах авторський спосіб мовної реалізації.

Ідіостиль Стівена Кінга формується під впливом його орієнтованості на жанр жахів та доступність для масового читача. Він є продовжувачем традицій європейського «готичного роману». У творах С. Кінга підіймається широкий пласт американської культури, що виражається у використанні реалій, сленгу, говірок. Психологізм його творів ґрунтується на розвідках Зигмунда Фрейда та втілює його надбання на прикладі персонажів.

Серед рис ідіостилу Стівена Кінга досліджувалися стилістичні, лексико-семантичні, графічні, лексико-синтаксичні, культурно-значимі особливості, концептуальна спрямованість, синтаксична експресивність. Творчість С. Кінга є поєднанням типових сюжетів і персонажів, композиційних рішень, притаманних жанру жахів, глибокого культурно-історичного контексту та проблематики.

## 2.2. Система образів роману С. Кінга «Воно»

Роман «Воно» був виданий у 1986 році. Стівен Кінг ставив собі на меті створити «підсумковий іспит на жах і вкласти всіх монстрів, яких усі боялися в дитинстві: Франкенштейна-перевертня, вампіра, мумію, гігантських істот» [74]. Таким чином імовірність, що кожен читач віднайде щось, що налякає особисто його, підвищується, тому ефект, який справляється на нього, стає більш універсальним.

Цей твір дійсно можна вважати майже епопеєю через кількість задіяних героїв (загалом понад 700), та час, за який розгортаються події (27 років). Роман критикували за перевантаженість учасниками оповіді, але також це допомагає більш майстерному розкриттю всесвіту твору, власної, детально розробленої історії, родинних ліній, що включають декілька поколінь.

Система головних персонажів втілює задум автора: по-перше, антагоніст – клоун Пеннівайз, що є створінням, яке живе за рахунок дитячих страхів та здатне перетворюватися на будь-що, тому його образ трансформується залежно від обставин. Образ Пеннівайза створювався спочатку як образ троля під мостом з казки «Трійко кмітливих козенят», що відображається у тексті роману у внутрішньому мовленні персонажів (“*who’s that trip-trapping upon my bridge?*”). Основою формою втілення цього персонажа є Танцюючий Клоун Пеннівайз, створений за зразком Бозо, Кларабелл та Рональда Макдональда. По-друге, семеро протагоністів дають змогу розкрити цілий спектр образів, у яких постає Пеннівайз, а також реалізують тему насильства, дитячої травми та її наслідків у дорослому житті, дружби та кохання.

Оповідь здійснюється у двох часових інтервалах, в одному з яких персонажі постають дітьми, а в другому – дорослими. Для перекладача та дослідника це стає своєрідним випробуванням, тому що автор дає нагоду прослідкувати розвиток кожного з персонажів у двох часових вимірах. Окрім рис, притаманних їм у дитячому віці та тих індивідуальних характеристик, що вони набули за 27 років, на них позначаються також і життєві обставини: рід

занять, внутрішні переживання та події, що розгортаються у ході сюжету. Але все це також пов'язано із задатками, закладеними у кожному персонажі з дитинства, і це дає змогу оцінити Стівена Кінга як психолога, який вміє не тільки помітити зміни в особистості людини під час її життя, але й майстерно відтворити їх у своїх персонажах. М. Пальцев підкреслює великий вплив Зигмунда Фрейда на творчість Кінга, втілюючого теорію психоаналізу на прикладі життя своїх героїв.

Протагоністами є семеро членів «Клубу Невдах»: Білл Денбро, Бен Генском, Беверлі Марш (пізніше Роган), Річі Тозієр, Едді Каспбрак, Майк Хенлон, Стенлі Юріс. Кожному з них присвячені окремі розділи у романі. Такий прийом допомагає зануритися у світосприйняття героя, подивитися на події його очима, зрозуміти його мотиви, страхи, переваги та недоліки. Це один із засобів реалізації психологізму. З наближенням кульмінації оповідач частіше перемикає увагу читача між діючими особами та більше персонажів виводить на перший план.

Оскільки у центрі нашої уваги постає мовна характеристика персонажів, ми виділили тих, чиє мовлення дозволить найбільш повно розглянути зазначену тему.

Безумовним лідером та персонажем, якому відводиться центральне місце в образній системі роману є Білл Денбро. З його образом пов'язані такі константи, як братерство, помста, відповідальність, творчість, героїзм, зв'язок (комунікація).

Його основною мотивацією є помста за вбитого брата, яка затьмарює страхи та слабкості, надає сил та допомагає віднайти спосіб побороти зло, є рухомою силою для нього: *“His long fingers were slowly massaging his temples, and it was not hard to guess he was thinking about his brother George ... George, who had almost certainly opened the way the last time this had happened.” “Because in some measure at least he was using them – using his friends, risking their lives – to settle the score for his dead brother.” “I remember that I wanted to kill It,” Bill said, and for the first time (and ever after) he heard the pronoun gain proper-noun*

*status in his own voice. “But I didn’t have much of a world-view on the subject, if you see what I mean – I just wanted to kill It because It killed George.”*

Дар Білла – згуртовувати навколо себе людей. Його ідеї приголомшують як його маленького брата, так і його друзів, кожен з яких бачить у ньому такого ж дорослого брата. Одним з прізвиськ Білла є *Big Bill*, що безумовно є свідомством того, що друзі його поважають та прислуховуються до нього. Його переваги подумки перераховує Річі: *“Bill was here, and Bill would take care; Bill would not let things get out of control. He was the tallest of them, and surely the most handsome. Bill was also the strongest of them – and not just physically. There was a good deal more to it than that, but since Richie did not know either the word **charisma** or the full meaning of the word **magnetism**, he only felt that Bill’s strength ran deep and might manifest itself in many ways, some of them probably unexpected).”*

Окрім того, що інші визнають його лідером, він сам розуміє, що несе за них **відповідальність**: *“he had gotten them into this and it was his **responsibility** to get them back out again.”* Відчуття, що його визнають та розуміння, що він гарно виконує свою роль старшого брата та друга, є для нього одним з найважливіших: *“And sitting next to Richie on the steps leading up to the seminary, he remembered how Georgie’s eyes lit up when the paper boat came out right, and how good that look had made him feel, like Georgie thought he was a real hot shit, a straight shooter, the guy who could do it until it got done. Making him feel, in short, like a **big brother**.”*

Розуміння відповідальності веде за собою споріднений з цим концепт жертовності та героїзму: *“Bill looked around at them, a tall, skinny boy in a mud-and-sewage-splattered tee-shirt that had once been white, jeans with cuffs, mud-caked Keds. His hair lay across his forehead, and his eyes were blazing. He surveyed them, seemed to dismiss them, and turned back toward the Spider. And, incredibly, he began to cross the room toward It, not running but walking fast, his elbows cocked, his forearms corded, his hands fistled.”*

У дорослому житті Білл Денбро стає **письменником** – типовий образ для творчості Стівена Кінга (Пол Шелдон у «Мізері», Джек Торенс у «Сяйві», Бен Мієрз у «Салимовому Лігві», Роберта Андерсон у «Томмінокерах», Майк Енслін у «1408» та багато інших). Схильним до письменства Білл був ще з дитинства (“*His teachers liked his compositions so well. **Telling** was only part of it. **Bill** was good at **seeing**.*”). Смерть брата та жах, який Білл переживає у дитинстві в боротьбі з Воно, позначаються на його творчості у дорослому житті: він звертається до жанру жахів. “*Bill Denbrough, meanwhile, has written one locked-room mystery tale, three science-fiction stories, and several horror tales which owe a great deal to Edgar Allan Poe, H. P. Lovecraft, and Richard Matheson – in later years he will say those stories resembled a mid-1800s funeral hack equipped with a supercharger and painted Day-Glo red.*”

Певною мірою персонаж Білла Денбро є **уособленням самого Стівена Кінга** – через нього автор транслює погляди стосовно літератури та творчості взагалі, яких додержується сам. Проблеми, які постають перед Біллом (звинувачення у тому, що його твори не несуть філософського чи суспільно-значущого змісту, а лише розважають читача, у тому, що він не вміє прописувати фінали), орієнтація на класиків європейського «готичного роману» та американської літератури жахів є актуальними і для самого Кінга.

Слабкістю, яка дає нам матеріал для аналізу та вирізняє цього персонажа серед інших, є **заїкуватість** Білла. Ця риса є невід’ємною та однією з найважливіших у його образі. По-перше, майже кожен з персонажів називає його саме *Stuttering Bill*, тобто зазначена характеристика стає однією з констант, на яких тримається образ. По-друге, заїкуватість Білла є індикатором періоду, у якому розгортається дія, та місця, тому що поїхавши з Деррі та забувши про Воно, він позбавляється і заїкуватості. Ось як він сам про це розповідає своїй дружині: “*After George died, it got a lot worse. Then, around the age of fourteen or fifteen, things started to get better again. (...) All of that helped, but mostly it was just forgetting Derry and everything that happened there. Because that’s when the forgetting happened. When we were living in Portland and I was going to Chevrus. I*

*didn't forget everything at once, but looking back now I'd have to say it happened over a remarkably short period of time. Maybe no more than four months. My stutter and my memories faded out together. Someone washed the blackboard and all the old equations went away.*” Але повернувшись та згадуючи те, що сталося у дитинстві, він знову починає це робити: *“He wet his lips, tried to speak. Nothing came out. He tried again, hearing the words echo in his head, aware of the stutter coming back, fighting it, fighting the terror.”*

Важливою є **орієнтація** цього персонажу **на комунікацію**. Втрачене спілкування з батьками після смерті брата завдає йому болю, він постійно подумки повертається до цього, тому що це залишило психологічну травму у його свідомості: *“all the love and attention his parents had given him before had somehow been the result of George's presence, and with George gone there was nothing for him.”*

Але саме за допомогою комунікації, спілкування та єдності йому вдається перемогти Воно: *“To pass beyond communication was to pass beyond salvation; he understood that much from the way his parents had behaved toward him after George had died. It was the only lesson their refrigerator coldness had had to teach him.”* Тобто збереження здатності спілкуватися, переосмислення втрати брата та підтримування зв'язку з іншими є його головною перевагою.

Другим персонажем, якого ми обрали для аналізу, є Річі Тозієр. У дитинстві він відрізняється гіперактивністю та балакучістю. Ця риса є однією з його констант і закарбована у його прізвиську – *Trashmouth*. Він часто не контролює це та наражає на небезпеку себе та інших, коли не може стримувати бажання щось викрикнути чи сказати: *“The trouble was, Richie didn't really have a low voice.” “The trouble with Richie was that he couldn't keep still for more than a minute at a time and he couldn't keep his mouth shut at all.”*

Як здібності Білла у написанні шкільних творів розвилися після від'їзду з Деррі у дар письменства, Річі вдалося стати диск-жокеєм та ведучим на радіо завдяки його балакучості. Ще в дитячому віці він починає вигадувати так звані «Голоси», пародії на відомих особистостей або різні акценти, але тоді йому не

вдається досягти успіху: *“Richie had about a dozen different Voices. His ambition, he had told Eddie one rainy afternoon when they were in the little rafted room over the Kaspbrak garage reading Little Lulu comic books, was to become the world’s greatest ventriloquist. He was going to be even greater than Edgar Bergen, he said, and he would be on The Ed Sullivan Show every week. Eddie admired this ambition but foresaw problems with it. First, all of Richie’s Voices sounded pretty much like Richie Tozier.”*

Єдиний раз, коли йому вдається наслідувати Голос Ірландського Коп, який він вигадав, коли поліцейський містер Нелл сварив дітей за греблю, побудовану ними у Пустовищі, але успіху він знає в імітації саме у першій сутичці з Воно: *“Then, with no thought at all about what he was doing or why he was doing it, Richie heard the Voice of the Irish Cop coming out of his mouth, Mr. Nell’s voice. But this was not Richie Tozier doing a bad imitation; it wasn’t even precisely Mr. Nell. It was the Voice of every Irish beat-cop that had ever lived and twirled a billy by its rawhide rope as he tried the doors of closed shops after midnight.”*

З професією Річі пов’язане прізвисько *Richie “Records” Tozier* та *Man of a Thousand Voices*. Після переїзду з Деррі йому вдалося розвинути свій талант та навчитися робити справжні пародії: *Richie was a disc jockey in California. He told them he was known as the Man of a Thousand Voices and Bill groaned. “God, Richie, your Voices were always so terrible.” “Flattery will get you nowhere, mawster,” Richie replied loftily.* Так про успіх Річі каже Майкл Хенлон: *“Rich, you may just be the most successful disc jockey in the United States,” Mike said. “You’ve certainly got L.A. in the palm of your hand. On top of that there are two syndicated programs, one of them a straight top-forty countdown show, the other one something called The Freaky Forty.”*

Певні образи, які Річі використовує на роботі та у жартівливих розмовах, з’явилися ще у дитинстві (як, наприклад, Ірландський Коп, Ніггер Джим, Бабуся Буркотуха, Англійський Мажордом Тудлз, Гамфрі Богарт, Барон Сракодір, Панчо Ванілья, Джентльмен з Півдня, Тоні Кертіс, Джеймс Дін), а деякі вже

з'явилися у часи роботи на радіостанції (секс-аудитор Перверс Барсет, Полковник Бафорд Слинґ-Поцілуй, В. С. Філдс, Дон Пардо, Містер Дзигосракий Ніггер, Майкл Джексон, Джон Ф. Кеннеді). Всього у арсеналі Річі С. Кінґ наводить близько 25 Голосів. Більшість з них є культовими персонажами або особистостями, як Дон Пардо – відомий радіо- і теледиктор, Панчо Ванілья – герой мультфільму “Little Pancho Vanilla”, Джон Ф. Кеннеді – 35-й президент США, Майкл Джексон – американський співець, Тоні Кертіс, Джеймс Дін, Гамфрі Богарт – американські кіноактори, Бен Берні – джазовий скрипаль, бендлідер та популярний радіоактор-імпровізатор. Голоси є основною зброєю Річі проти Воно: “*He summoned all of his force and shouted: “Pull us back! Pull us back or I’ll kill you! I ... I’ll Voice you to death!”*”

Ще одним концептом, пов’язаним із образом Річі Тозієра, є музика, а саме рок-н-ролл. Він зберігає свої вподобання навіть попри негативну реакцію батьків: “*His dad was neutral on the subject of rock and roll and could perhaps have been swayed, but Richie knew in his heart that his mother’s wishes would rule on this subject – until he was sixteen or seventeen, anyway – and by then, his mother was firmly convinced, the country’s rock and roll mania would have passed.*” Він буквально став таким, як ми його бачимо, завдяки цьому: “*Rock and roll was almost as much a part of his life as the Voices, and it was hard for him to do anything without music playing – and the louder the better.*” Так автор описує відчуття Річі від музики: “*The beat did more than make him happy. It made him feel bigger, stronger, more there.*”

Для підкреслення пригніченого стану персонажу Кінґ використовує прізвисько *Richie “Four-Eyes” Tozier*, як його називає Генрі Баверз та його друзі, що насміхаються над Невдахами. Сам Річі також негативно ставиться до своїх окулярів: “*Richie was not wearing glasses, he saw, and thought: He probably has contacts now – he would. He hated those glasses.*”

Отже, система образів роману С. Кінґа «Воно» спрямована на виконання основної функції літератури жахів – викликати у читача відчуття тривоги, страху, відрази. Основу конфлікту становить протистояння антагоніста Воно,

який уособлює в собі страх як такий та втілюється у багатьох різноманітних іпостасях, та протагоністів – членів «Клубу Невдах». Головні герої показані у двох часових вимірах – у дитячому та дорослому віці. Для аналізу обрано образи Білла Денбро та Річі Тозієра як найбільш колоритні у мовному плані. До констант першого з них відносяться лідерство, братерство, зв'язок (комунікація), помста, відповідальність, героїзм. Цей образ співвідноситься з особистістю Стівена Кінга та має багато спільного з його власним життям та поглядами. Константами для образу другого персонажу є риси, закарбовані у його прізвиськах: балакучість, схильність до пародіювання відомих особистостей та героїв (задіяно 25 образів), любов до рок-н-ролу.

### 2.3. Особливості мовної характеристики персонажів роману С. Кінга «Воно»

Виявлені нами риси проявляються у персонажному мовленні: невласне-прямому, діалогічному та внутрішньому.

Заїкання як константа образу Білла Денбро окреслюється у декількох видах:

1) безпосередньо у діалогічному мовленні: на фонетичному рівні використовується графон *“It’s on the cellar **shuh-shuh-shelf** as you go **d-downstairs.**”* та словами самого персонажа: *“Stuttering’s funny, Audra. Spooky. On one level you’re not even aware it’s happening. But ... it’s also something you can hear in your mind. It’s like part of your head is working an instant ahead of the rest. Or one of those reverb systems kids used to put in their jalopies back in the fifties, when the sound in the rear speaker would come just a split second a-after the sound in the front s-speaker.”*

2) у невласне-прямому мовленні: *“Bill said, and already he had begun to hear words **double in his mind**, as if they were infinitesimally separated in time; the words came out smoothly, in his ordinary **slow and cadenced way**, but in his mind he heard words like Georgie and moderately overlap, becoming **Juh-Juh-Georgie and***

*m-moderately.*” (зберігається графон, що демонструє фонетичну вимову слів, а також описано, як саме відчуває цей процес персонаж);

3) у внутрішньому мовленні розкрито ставлення персонажу до цієї особливості: *“If I could only say it out loud, say it without stuttering, I could break this illusion”*.

С. Кінг поєднує внутрішнє мовлення з невласне-прямим для того, щоб полегшити для читача занурення у особистість персонажа, розуміння його мотивів та почуттів. Спогади часто показані у формі невласно-прямого мовлення із вкрапленнями внутрішнього, взятого у дужки та виділеного в оригінальному тексті курсивом:

“He remembered his childhood here as a fearful, nervous time... not only because of the summer of '58, when the seven of them had faced the terror, but because of George's death, the deep dream his parents seemed to have fallen into following that death, the constant ragging about his stutter, Bowers and Huggins and Criss constantly on the prod for them after the rockfight in the Barrens

*(Bowers and Huggins and Criss, oh my! Bowers and Huggins and Criss, oh my!)*

and just a feeling that Derry was cold, that Derry was hard, that Derry didn't much give a shit if any of them lived or died, and certainly not if they triumphed over Pennywise the Clown.”

У внутрішньому мовленні Білл часто звертається до самого себе, аналізуючи свій емоційний стан або ситуацію, яка склалася: *“So now you know how fear tastes, he thought. Time you found out, considering all you've written on the subject. He supposed it was a taste he would get used to. If he lived long enough.”* У наведеній цитаті Кінг використовує не лише авторське мовлення, щоб виокремити персонажне, а й графічні засоби: думки Білла виділені курсивом, при цьому лапки відсутні. *“How much of us was left behind here? he thought with sudden rising terror. How much of us never left the drains and the sewers where It lived ... and where It fed? Is that why we forgot? Because part of each of us never*

*had any future, never grew, never left Derry? Is that why?*” Сумніви та роздуми Білла втілені у формі аутодіалогу, вираженого риторичними запитаннями.

Після того, як убивають його брата, Білл починає боятися смерті, але цей страх висловлюється не в діалогічному мовленні, а в уривках внутрішнього, коли він залишає друга під час нападу астми, щоб привезти йому ліки, та думає, що побачить його мертвим: “*(like Georgie dead like Georgie)*”. Думки персонажа виокремлено від тексту абзацом та курсивом.

Уявлення Білла про власні переживання та нав’язливі думки щодо смерті брата подаються у вигляді невластне-прямого мовлення: “*All the thoughts and memories were catching up – hi Bill, gee, we almost lost sight of you for awhile there, but here we are – rejoining him, climbing up his shirt and jumping into his ear and whooshing into his brain like little kids going down a slide. He could feel them settling into their accustomed places, their feverish bodies jostling each other. Gosh! Wow! Here we are inside Bill’s head again! Let’s think about George! Okay! Who wants to start?*”

Подумки у внутрішньому мовленні Білл аналізує поведінку друзів, помічаючи сліди того, що вони починають згадувати дитинство: “*He stopped abruptly, and one hand moved toward his face, as if to cover his eyes, and Bill suddenly thought: No-no, that’s not it. Not to cover his eyes but to push his glasses up on his nose. The glasses that aren’t even there anymore. Oh dear Christ, what’s going on here?*” “*Beverly had broken hers open, Ben was doing the same to his, Eddie was cutting into his with the edge of his fork, and just before Beverly’s smile turned to a grimace of horror Bill had time to think: We knew, somehow we knew, because no one simply bit into his or her fortune cookie. That would have been the normal thing to do, but no one did it. Somehow, some part of us still remembers... everything.*”

Наділивши Білла даром письменства, Кінг втілює у його внутрішньому мовленні роздуми про те, якою повинна бути творчість (“*If fiction and politics ever really do become interchangeable, I’m going to kill myself, because I won’t know what else to do. You see, politics always changes. Stories never do.*”) та у

діалогічному мовленні в розмові з журналістами – як народжуються історії в уяві письменника: *“All writers have a pipeline which goes down into the subconscious,” he told them, neglecting to mention that he doubted more as each year passed if there even was such a thing as a subconscious. “But the man or woman who writes horror stories has a pipeline that goes further, maybe... into the sub-subconscious, if you like.”*

Поступово занурюючись у власні спогади, Білл усвідомлює, що став письменником саме через те, що сталося у дитинстві: *“All those stories I wrote, he thinks with a stupid kind of amusement. All those novels. Derry is where they all came from; Derry was the wellspring. They came from what happened that summer, and from what happened to George the autumn before. All the interviewers that ever asked me THAT QUESTION... I gave them the wrong answer.”* Оскільки цитата подається у розділі, присвяченому відрізку часу, коли персонажі були дітьми, слова автора подаються виділеним курсивом, а внутрішнє мовлення персонажу – ні.

Мовлення Білла багате на стилістичні фігури та художні засоби, такі як **метафори** (*“all writers have a pipeline which goes down into the subconscious”, “two kids for the price one”; “riding in a train and passing one going in the other direction, a train that was so long it seemed eventually to stand still or even move backward”*), **порівняння** (*“Its human voice fading the way the Bangor radio stations faded when you were in the car and travelling south”; “I’m damned near space-travelling; I might as well be inside a bullet shot from a gun”, “Mike produces another name, and yet another, like a black magician with a hatful of malign tricks”*). **Сленг** також входить до мовного портрету Білла Денбро (*“who cut the cheese”, “knock on your ass”*).

Для ідіостилю Стівена Кінга є характерними **повтори**. У романі «Воно» персонажі мають фрази, закріплені за ними та які або виконують сакральну, релаксаційну або характеризуючу функцію.

Однією з таких фраз, що повторюються, є скоромовка Білла, яка має на меті виправити його заїкуватість, але також є засобом боротьби проти Воно:

*“He thrust his fists against the posts and still insist he sees the ghosts”*. Вона повторюється також у пораді Черепахи, коли Білл просить про допомогу: *“son, you’ve got to thrust your fists against the posts and still insist you see the ghosts”*.

Вигук *“Hi-yo Silver, away!”* також є однією з часток образу Білла. Велосипед, який він називає Сілвером, є засобом позбутися страху смерті, що виник через втрату брата. Цей образ використовується в тексті для підкреслення емоційної піднесеності персонажу. З образом велосипеда як рятувника пов’язана також фраза *“beating the devil”* у значенні «перемога над смертю, злими силами».

Вище згадувалося про казку «Трійко кмітливих козенят», фраза *“who’s that trip-trapping upon my bridge?”* з якої є своєрідним ключем для персонажів, у тому числі Білла Денбро, щоб згадати забуті події, пов’язані з Пеннівайзом.

Кульмінаційною для кожного з персонажів є п’ята частина «Ритуал Чудь», де їхні сильні та слабкі сторони досягають найбільшого розкриття. У сценах цієї частини у хаотичному порядку змінюються внутрішнє, діалогічне та невласне-пряме мовлення. Це необхідно для того, щоб підсилити напруження, динамічність, звузити художнє місце та час, передати інтригу. Згадані епізоди майже не включають авторського мовлення, оцінювальні судження менш присутні, ніж на початку роману.

Щоб утримувати концентрацію, Білл подумки звертається до самого себе: *“It’s only in my mind! he screamed at himself. My body’s still standing right there, eye to eye with It, be brave, it’s only a mind-trick, be brave, be true, stand, stand”*.

Коли битва добігає кінця, у формі аутодіалогу передається заклик себе триматися та зберігати дитячу віру в незвичайні, але приємні та добрі явища: *“(Chiüd, this Chiüd, stand, be brave, be true, stand for your brother, your friends; believe, believe in all the things you have believed in, believe that if you tell the policeman you’re lost he’ll see that you get home safely, that there is a Tooth Fairy who lives in a huge enamel castle, and Santa Claus below the North Pole, making toys with his trove of elves, and that Captain Midnight could be real, yes, he could be in spite of Calvin and Cissy Clark’s big brother Carlton saying that was all a lot of*

*baby stuff, believe that your mother and father will love you again, that courage is possible and words will come smoothly every time; no more Losers, no more cowering in a hole in the ground and calling it a clubhouse, no more crying in Georgie's room because you couldn't save him and didn't know, believe in yourself, believe in the heat of that desire)*". Автор знову звертається до використання курсиву та виділяє внутрішнє мовлення персонажу, виокремивши його в новий абзац та дужки, навіть візуально підкреслюючи зосередженість персонажу на своїх думках.

Для другого героя, якого ми обрали для аналізу, Річі Тозієра, основною діяльністю є пародіювання, спектр якого поширюється на велику кількість «Голосів». Способи реалізації у письмовій формі такого пародіювання можна поділити на такі форми, як:

- 1) відтворення стереотипних уявлень про особливості мов та акцентів;
- 2) інтертекстуальне включення певних фраз та ситуацій.

Перший засіб широко використовується для зображення таких «Голосів», як Ірландський Коп, Джим, Англійський Мажордом Тудлз, Джентльмен з Півдня, Китайський Кулі, Барон Сракодір, Полковник Бафорд Слинґ-Поцілуй, Негритосик, Панчо Ванілья, Тоні Кертіс. Наприклад, представлено фонетичне імітування акцентів:

- британського: *"Why, I spent it, didn't I, guv'nor? Pip-pip, cheerio, and all that rot! My part of the war effort. All got to do our bit to beat back the bloody Hun, don't we? Bit of a sticky wicket, ay-wot? Bit of a wet hedgehog, wot-wot?"*;

- ірландського акценту: *"Sure an begorrah, the luck of the Irish nivver runs out, me foine lad!"*;

- китайського акценту: *"Merrow down easy, Eddie-san," Richie said, doing his Chinese Coolie Voice. "Iss just other kids shooting off fireclackers"*;

- південно-американського акценту: *"Whatchoo say, Eddie? Whatchoo say, boy?" Richie asked in his grandly rolling Southern Gentleman Voice (the one that sounded more like Foghorn Leghorn in the Warner Brothers cartoons than anything*

else). *“Ah say . . . Ah say ... the boy’s got a broken ahm! Lookit that, Stan, the boy’s got a broken ahm! Ah say . . . be a good spote and carreh the boy’s Pawcheeseh bo-wud for him!”*.

Другий засіб використовується у пародіях відомих особистостей або персонажів:

- *“You better watch out, fool,” Richie said in a gruff **Mr. T** Voice, but he was blushing. “I’ll make your front and back change places. I’ll give you brain-surgery with my fist.”*

- *“I like breaking bottles with rocks,” Richie said, standing up beside Stan. “It’s the j.d. in me, baby.” He flipped up his collar and began to stalk around like **James Dean** in *Rebel Without a Cause*. “They hurt me,” he said, looking moody and scratching his chest. “You know, like wow. My parents. School. So-SY-ety. Everyone. It’s pressure, baby.”*

- *He cupped his hands around his mouth and put on his **Ben Bernie** Voice: “YOW-za YOW-za YOWZA, childrens!”*

Мовлення Річі Тозієра характеризується великою кількістю **вигуків**: *“stone the crows”, “yowza”, “heck”, “bug-dung”, “holy-jeezly-crow”, “Christ”, “oh God, oh dear God”, “blah-blah-blah”, “babble-babble-babble”, “shit”, “come on”, “har-de-har-har-har”, “frocked”*.

Креативність Річі у спілкуванні, між іншим, включає також створення **прізвиськ**: *“Ole Hank the Tank”, “Haystack Calhoun”, “Stan The Man”, “Big Ed the Snothead”, “mushmouth”, “banana-heels”*.

Як і Білл, Річі також використовує **сленг**: *“have you by the balls”, “I’m gonna ralph”, “shoot blanks”, “shit fire and save matches”, ідіоми “Bill Denbrough went for the chrome dome look”*.

Річі добре знається на американській культурі та робить багато посилань на різних особистостей, проекти, мультфільми, ігри, пісні: *“You and **Jack Benny**”, “**I Spy**”, “he was like one of those inflatable **Joe Palooka** dolls with sand in the base”, “man who once did an interview with **Ozzy Osbourne**”, “I could give you*

*the Blondie and Dagwood comic-strip version*”, “*I popped into the men’s room with a Frederick’s of Hollywood catalogue*”, “*Dixie cup*”, “*Derry’s answer to James Brown*”, “*spouting off about John Irving or John Cheever*”, “*what was it Springsteen said? No retreat, baby, no surrender...*”, “*he looked like Wally Cox in his Mr. Peepers role*”.

Певне місце у світогляді Річі, особливо у дитячому віці, займає релігія, його батьки були методистами та долучали сина до походів у церкву та на збори Методистського юнацького товариства. Кінг демонструє ставлення до релігії та розуміння Біблії крізь призму дитячого сприйняття, використовуючи для цього невластиве-пряме мовлення: “*He knew a great deal of the Bible already, and he knew the Bible believed in all sorts of weird stuff. According to the Bible, God Himself was at least one-third Ghost, and that was just the beginning. You could tell the Bible believed in demons, because Jesus threw a bunch of them out of this guy. Real chuckalicious ones, too. When Jesus asked the guy who had them what his name was, the demons answered and told Him to go join the Foreign Legion. Or something like that. The Bible believed in witches, or else why would it say “Thou shalt not suffer a witch to live”?* Some of the stuff in the Bible was **even better than the stuff in the horror comics**. People getting boiled in oil or hanging themselves like Judas Iscariot; the story about how wicked King Ahaz fell off the tower and all the dogs came and licked up his blood; the mass baby-murders that had accompanied the births of both Moses and Jesus Christ; **guys** who came out of their graves or flew into the air; soldiers who witched down walls; prophets who saw the future and fought monsters. All of that was in the Bible and every word of it was true – so said Reverend Craig and so said Richie’s folks and so said Richie.” Виділені фрази занурюють нас у світобачення дитини, спосіб її осмислення складних філософських питань, маючи у розпорядженні лише власний досвід.

Лексема *chuckalicious* стосується однієї з констант образу Річі Тозієра, що пов’язана з концептом сміху: “*It was pretty chuckalicious, when you thought it over*”; “*Mr. Nell didn’t look like he was in what Richie sometimes thought of as a chuckalicious mood.*”

Саме сміх допомагає Річі вижити у боротьбі з Воно, він намагається подумки розсмішити себе: *“Even in the dark, being hurled after Bill with only the tongue of this unspeakable monster left to connect him to his own world, even with the pain of Its poisonous fangs suffusing his mind like a red fog, it was pretty goddamned funny. Check it out, folks. You’ll believe a disc jockey can fly.”*

Таким чином, риси характеру та особливості, описані нами у попередньому параграфі, знаходять відображення у мовленні персонажів. Мова Білла Денбро, через його схильність до письменства, відрізняється образністю, використанням сленгу, містить повторювані фрази, що мають сакральне значення для персонажу. Властива персонажу заїкуватість позначається на різних видах мовлення: невластивому, діалогічному та внутрішньому. Велику роль у мовній характеристиці персонажів відіграє задана автором в образі схильність до рефлексії. Якщо порівнювати образи Білла та Річі, то перший з них є більш звичним до самоаналізу, що зумовлено його сферою діяльності. Річі ж намагається приховати свої переживання та заперечує їх, переосмислює їх через сміх. Його особливістю є схильність до пародіювання та наслідування акцентів і голосів. Окрім цього, його мовленню властиві вигуки та створення прізвиськ для інших персонажів. Як людина, пов’язана із масовою культурою, він добре орієнтується та багато застосовує посилянь на американські реалії.

## Висновки до розділу 2

Ідіостиль – це система лінгвістичних та екстралінгвістичних характеристик, притаманних творам певного автора, сукупність яких утворює індивідуальний спосіб мовної реалізації. Кожен перекладач має враховувати особливості ідіостилю автора, з творами якого працює, щоб зберегти їх у продукті своєї діяльності.

Стівен Кінг – один із найвідоміших авторів сучасності. Його творчість оцінюють по-різному, засуджуючи спрямованість на масового читача та кінематографічну захопливість та розважальність, шаблонність та

натуралістичність, але схвалюючи наслідування традиції європейського «готичного роману», деталізацію, звертання до реалій, поєднання ознак різних стилів. Стівен Кінг є не лише автором художньої літератури, а і теоретичних праць, у яких розкриваються особливості жанру жахів у літературі та кіно. Він переконаний, що існує три рівні жаху: страх, жах та відраза, і у своїх творах намагається досягти їх, переплітаючи та поєднуючи для підсилення ефекту, який справляється на читача.

На творчості Стівена Кінга позначилося його зацікавлення теорією Зигмунда Фрейда, що надає глибокого психологізму його персонажам. Кінг досліджує поведінку людей у незвичайних обставинах. Окрім цього, він звертається до суспільних проблем, щоб звернути на них увагу своїх читачів. Серед маркерів ідіостилю С. Кінга розрізняють стилістичні, лексико-семантичні, графічні, лексико-синтаксичні, культурно-значимі. До концептів, які повторюються у його творах, включають «темряву», «ув'язнення», «божевілля». Досліджувалися також особливості функціонування експресивних синтаксичних засобів у його творах.

Переклад його творів неможливо здійснювати, при цьому не проводячи дослідження, тому що його тексти насичені реаліями американського життя. Перекладач Олександр Красюк запровадив практику коментарів, щоб зберегти авторський стиль та робити тексти перекладів зрозумілими для української аудиторії.

Роман «Воно» створювався як утілення більшості існуючих образів, традиційних для жанру жахів. Система образів роману «Воно» налічує понад 700 персонажів. Для дослідження ми виокремили два образи протагоністів.

Білл Денбро займає центральне місце в образній системі персонажів. З ним пов'язані такі концепти, як братерство, помста, відповідальність, творчість, героїзм, комунікація. Для творчості Кінга є традиційним образ письменника, яким представлено Білла, та у ньому втілено досвід самого автора. Через внутрішнє та невласне-пряме мовлення автор розкриває рефлексію героя

стосовно його спогадів про дитинство, травми, пов'язаної зі смертю брата та міркуваннями щодо боротьби з Воно.

Образ гіперактивного та балакучого Річі Тозієра є достатньо колоритним та привертає до себе увагу читача. Він є майстром пародій, які ми умовно поділяємо за способом, яким їх відображено у тексті, на пародії на акценти та пародії на відомих особистостей та ситуації.

Для мовної характеристики обох персонажів використовується графон, що відтворює заїкуватість та пародії на акценти. Повторювані фрази, що виконують сакральну, релаксаційну та характеризуючу функцію є невід'ємною частиною образів, яка зустрічається у багатьох творах Кінга.

**РОЗДІЛ 3.**  
**ЗАСОБИ ПЕРЕДАЧІ ОСОБЛИВОСТЕЙ МОВЛЕННЄВОЇ**  
**ПОВЕДІНКИ ПЕРСОНАЖІВ РОМАНУ С. КІНГА «ВОНО» В**  
**УКРАЇНСЬКОМУ ПЕРЕКЛАДІ**

**3.1. Особливості передачі особливостей мовлення Білла Денбро в українському перекладі**

Основні риси у мовленнєвій характеристиці Білла Денбро, які ми досліджуємо у перекладі роману:

- 1) фонетичні особливості;
- 2) переклад сленгових одиниць;
- 3) збереження графічних засобів у невластне-прямому та внутрішньому мовленні.

До **фонетичних особливостей** відноситься передача заїкання. Як і в англійському тексті, у перекладі воно передається через графон: *“I wonder if yuh-yuh-you could help m-m-me,” Bill Denbrough said. “H-His ah-ah-ah-asp-p-irator is eh-hempty. I think he m-might be –”*

« – Я х-х-хочу сп-п-питати, чи ти не міг би мені д-д-допомогти? – промовив Білл Денбро. – Й-й-його ін-н-нгалятор п-п-порожній. Б-б-боюся, він м-м-може...»

*“Duh-duh-duh-hon’t g-g-go!” Bill cried. He put his empty hands up in the air, palms out, to show he was harmless. “W-W-We need some huh-huh-help.”*

« – Н-н-не т-т-тікай! – погукав Білл. Він підняв у повітря порожні руки, розкривши вперед долоні, показуючи, що він безпечний. – Н-н-нам п-п-потрібна д-д-дон-п-помога.»

У наведеному прикладі помітно, що англійський графон у передачі заїкуватості подвоює як голосні (з додаванням аспіративного [h]), так і приголосні звуки, в українському перекладі передається лише у приголосних.

Скоромовку, яка допомагає Біллу долати заїкуватість, також адаптовано відповідно до фонетичних особливостей мови:

*“He thrust his fists against the posts and still insist he sees the ghosts”*

«Стовпи пхає та штовхає – привидів бачить, усіх запевняє».

У оригінальному тексті більше уваги приділяється тренуванню шумних альвеолярних звуків [θ], [t], [d], [s], в українському перекладі більше представлено зіткнення сонорних та шумних [вп], [вб], зімкнених та щілинних [пх] та навпаки [шт].

Помилки та **гру слів** зазвичай важче за все передати, зберігаючи при цьому зміст та враження для читача, що продемонстровано у наступному фрагменті:

*“But what if he came back and found Eddie in a **comber**? Bill knew all about **combers**; he had even deduced they were named after those great big waves guys surfed on in Hawaii, and that seemed right enough – after all, what was a **comber** but a wave that drowned your brain? On doctor shows like Ben Casey, people were always going into **combers**, and sometimes they stayed there in spite of all Ben Casey’s ill-tempered shouting.”*

“Але що, як він повернеться і знайде Едді в **коуме**? Білл усе знав про **коуме**; він навіть самостійно дійшов висновку, що ця назва походить від отих величезних, довгих хвиль, на яких серфери катаються на дошках на Гаваях, і це здавалося цілком слушним – врешті-решт, що таке **коуме**, як не хвиля, якою людині затопило мозок<sup>280</sup>. У серіалах про лікаря, таких, як «Бен Кейсі»<sup>281</sup>, люди повсякчас опиняються в **коуме** й інколи залишаються там, попри всі сердиті окрики Бена Кейсі.”

У наведеному прикладі персонаж плутає слова “coma” та “comber”, що для англомовного читача зрозуміло через співзвучність цих лексем на фонетичному рівні. Передаючи цей фрагмент в українському тексті, перекладач вдається до використання графону, щоб показати, що персонаж неправильно запам’ятав це слово («коуме» замість «кома»), та до коментарів, які заповнюють для читача смислову лакуну:

<sup>280</sup>*Comber* («гребінь») – океанська хвиля, що зароджується на глибокій воді й лине до берега довгим валом; слова «*comber*» та «*cota*» вимовляються в англійській однаково.

<sup>281</sup>«*Ben Casey*» (1961–1966) – найпопулярніший свого часу медичний серіал про молодого, талановитого інтерна та його переможні конфлікти з консервативним менеджментом клініки.

Подібні коментарі пояснюють смисл англomовного тексту та доповнюють фактами з області фонових знань, роблячи весь фрагмент зрозумілим та не втрачаючи жодного елемента змісту, навіть асоціативного зв'язку.

**Стилістичні фігури та художні засоби** в основному передаються у перекладі буквально:

- **Метафори:**

- “*two kids for the price one*” – «двоє по ціні одного».
- “*all writers have a pipeline which goes down into the subconscious*” – «Усі письменники мають щось на кшталт трубопроводу, який сягає самих глибин підсвідомості». У цьому випадку додається вираз «щось на кшталт», щоб підкреслити, що йдеться про переносне контекстуальне значення цього слова.

- “*he thought dimly of riding in a train and passing one going in the other direction, a train that was so long it seemed eventually to stand still or even move backward.*” – «У Білла з'явилася хистка думка, що він немов їде потягом, який проминає зустрічний експрес, та такий довгий, що здавалося, наче він стоїть на місці або рухається в протилежний бік.» Для запобігання тавтології використовується лексична заміна на синонім слова «потяг» – «експрес».

- **Порівняння:**

- “*Its human voice fading the way the Bangor radio stations faded when you were in the car and travelling south*” – «Його людський голос згасав, наче бенгорські радіостанції, коли ти їдеш на схід.»

- “*I'm damned near space-travelling; I might as well be inside a bullet shot from a gun*” – «Я, збіса, немов лечу в космос; все одно що сиджу в кулі, вистріленій з

рушниці». В українському перекладі використовується традиційна структура речення, “be” замінюється лексемою «сиджу».

- “Mike produces another name, and yet another, like a black magician with a hatful of malign tricks” – «Майк називає нове ім'я, а потім іще... наче якийсь чорний чарівник з повним капелюхом зловредних трюків...» Лексему “produces” конкретизовано до «називає».

Вульгарні **сленгові** вирази перекладено зі збереженням стилістичного забарвлення: “who cut the cheese?” – «хто набздів?», “knock on your ass” – «збиває тебе з ніг на сраку».

**Графічні засоби**, які допомагають зануренню у свідомість персонажа, зберігаються у перекладі зі всіма елементами – зміною шрифту на курсив та великі літери, виділенням абзацами та дужками:

For the next forty minutes or so Bill sat next to him, his expectation that Eddie’s asthma attack would at any moment let up gradually fading into unease. By the time Ben Hanscom appeared, the unease had become real fear. It not only wasn’t letting up; it was getting worse. And the Center Street Drug, where Eddie got his refills, was three miles away, almost. What if he went to get Eddie’s stuff and came back to find Eddie unconscious? Unconscious or

*(don’t shit please don’t think that)*

or even dead, his mind insisted implacably.

*(like Georgie dead like Georgie)*

*Don’t be such an asshole! He’s not going to die!*

«Наступні хвилини із сорок Білл сидів поряд з ним, його надії на те, що напад астми в Едді будь-якої миті припиниться, поступово розчинялись у тривозі. На той час, коли з’явився Бен Генском, тривога вже стала справжнім страхом. Напад не тільки не вщухав; він погіршувався. А аптека на Централ-стрит, де Едді отримував балончики, містилася звідси майже за три милі. Що, як він вирушить по ліки Едді, а повернувшись, знайде його непритомним? Непритомним або

*(«не всирайся, будь ласочка, не думай про таке»)*

або навіть мертвим, на поліг невблаганно його мозок.

*(«як Джорджі, мертвим, як Джорджі»)*

*«Не будь таким засранцем! Він не помре!»*

Таким чином, у перекладі мовлення Білла Денбро велику роль відіграє передача фонетичних особливостей, які перекладач адаптує до української мови. Гра слів передається за допомогою графону та коментарів, що розкривають не лише смисл, але й закладений культурний зміст та асоціативні зв'язки. Метафори та порівняння перекладаються майже дослівно. Для сленгових виразів перекладач знаходить відповідні за стилістикою елементи. Графічні засоби, за допомогою яких автор долучає читача до внутрішнього світу героя, зберігаються у перекладеному тексті без змін, з урахуванням шрифту та пунктуації.

### **3.2. Особливості передачі особливостей мовлення Річі Тозієра в українському перекладі**

Серед рис, які ми виокремлюємо для аналізу у мовній характеристиці Річі Тозієра в українському перекладі, ми виділяємо:

- 1) адаптування пародій та роль перекладацького коментаря;
- 2) переклад сленгу;
- 3) переклад вигуків;
- 4) використання демінутивів.

Особливістю, яка вирізняє цього персонажа серед інших, є його схильність до наслідування різних голосів, акцентів та ситуацій. Багато з них зрозумілі англomовному читачу, але іншою мовою їх неможливо передати, використовуючи аналогічні методи та прийоми.

*“Thank you, and I... ah ... hope you can vote for us in Novembah,” John F. Kennedy said. “Jackie wants to ... ah ... do ovuh the ... ah ... Oval Office, and I’ve got a job all lined up for my ... ah ... brothah Bobby.”*

«– Дякую, і ще я... е... сподіваюся, ви зможете проголосувати за нас у листі до'аді (заговорив Джон Фіцджералд Кеннеді). Джекі хоче... е... перео'ла'нати... е... Овальний кабінет, і я вже підготував ро'оту цілком гідну мого... е... брата Боббі<sup>86</sup>.»

Переклад наведеної фрази містить фонетичний запис акценту, що імітує Джона Кеннеді, але його також доповнює коментар, без якого для української аудиторії зміст цього жарту був би не до кінця зрозумілим:

<sup>86</sup>Річі імітує уявну промову кандидата в президенти Джона Кеннеді перед виборами 8 листопада 1960 року, в якій той згадує свою дружину Джекі (Жаклін) і свого брата Боббі (Роберта Кеннеді), котрого, ставши президентом, ДжФК призначив генеральним прокурором.

Перекладацький коментар передає суспільно-політичний контекст, який для американського читача зрозумілий із самої ситуації.

*“Doan hits me, Miz Scawlett!” Richie cried in a high, trembling Pickaninny Voice – and in that moment Bill could see with an eerie clarity the boy he had known; he was not just a superseded presence lurking under Rich Tozier’s grownup exterior but a creature almost more real than the man himself. “Doan hits me! Lemme bring you anothuh mint joolip, Miz Scawlett! Youse goan drink hit out on de po’ch where it’s be a little bit cooluh! Doan whup disyere boy!”*

« – Не бити моя, міз Скавлеть! — заверещав Річі високим, тремтячим Голосом Негритосика – і в цю мить Білл з моторошною ясністю побачив того хлопчика, якого він колись знав; то була не просто якась попередня сутність, що ховалася під дорослою зовнішністю Річі Тозієра, а істота ледь не більш реальна за самого цього чоловіка. – Не бити моя! Звольте моя вам іше принести мнятний жуліп<sup>498</sup>, міз Скавлеть! Ви пити йо тама, на г’нку, де бу’е троха холодку! Не шмахаття сього вашого хлопчика.»

<sup>498</sup>Juler – коктейль: віскі бурбон (інколи бренді або ром) із цукром, давленим листям м’яти й крижаною стружкою.

Як ми бачимо у цьому прикладі, графон передає як фонетичні, так і морфологічні особливості оригінального тексту у перекладі. Додатковий

коментар уточнює інформацію, яку було б недоречно вказувати за допомогою опису у тексті.

*“Fess up, Stanley, tell your old Granny about the baaaaad clown and I’ll give you a chocker-chip cookie. You just tell –”*

« – Зізнайся, Стенлі, розкажи своїй старенькій бабуньці про поуганого клоуна, і я дам тобі шоколадний коуржик. Просто розкажи, що ...»

У наведеному прикладі адаптуються фонетичні зміни – розтягування голосних та зберігається стилістика образу.

*“My good man,” Richie said in his Toodles the Butler Voice, “you obviously have no understahnding whatsoever of my mater and pater. They – ”*

« – Господ’рю, — відповів Річі голосом Мажордома Тудлза, — ви й гадки не маєте про моїх панотця й паніматку. Вони...»

Жартівливо забарвлені лексеми *“mater and pater”* перекладач адаптує, зберігаючи стилістичну подвоєність смислу, поєднання офіційного та жартівливого пафосу. Фонетичні особливості акценту також вдається передати, наскільки це можливо засобами іншої мови.

*“Good ahfternyoon, deah lady,” Richie said in his best Baron Butthole Voice. “I am in diah need of three tickeytickies to youah deah old American flicktoons.”*

«– Доброго дня, мива леді, – почав Річ своїм найкращим Голосом Барона Сракодіра. – Я певебуваю в квайній потвебі пвидбати тви твиненні-квитки на вуаши чуові амевианські кінокавтини.»

Наведений приклад демонструє не лише адаптацію графону засобами іншої мови, але й стилістичне забарвлення, що впливає на сприйняття образу.

У певні епізоди інтертекстом включено інші твори, як, наприклад, кінофільм «Касабланка»:

*“You, shweetheart,” Richie said. “You’ve turned green ash limberger cheese. But when we get you out of Cashablanca, you’re going into the finesht hoshpital money can buy. We’ll turn you white again. I shwear it on my mother’sh name.”*

« – Тебе, мивочко, – сказав Річі. – Ти става зеленою, як лімбувзький сир. Але коли ми вибевемося з цієї Кашабланки<sup>379</sup>, тебе лікуватимуть найкваці

лікарі, яких лишень можна купити за гроші. Ми зробимо тебе білою знову. Пвисягаюся на сьому ім'ям моєї матері.»

Перекладач майстерно адаптує фонетичні особливості вимови, які демонструє Стівен Кінг, для українського читача. Також надається коментар, що пояснює ситуацію та поповнює загальнокультурну обізнаність читача:

<sup>379</sup>*Річі пародійно обігрує сюжет фільму «Касабланка» (1942) з Інгрид Бергман і Гамфрі Богартом у головних ролях, який входить у десятку найкращих фільмів усіх часів.*

*“Yondah lies da tent of my faddah,” Richie said confidentially, doing a very passable Tony Curtis Voice, and then ran after Ben and Beverly.*

«– Аж ген там гозкинуто шатго мого батька! – нахабно промовив Річі, доволі вдалим голосом Тоні Кертіса<sup>386</sup>, й лише тоді побіг навздогін за Беном і Беверлі.»

<sup>386</sup>*Tony Curtis (справжнє ім'я Бернард Шварц, 1925–2010) – один із найпопулярніших у світі кіноакторів 1950–1960-х; Річі імітує його фразу в ролі англійського рицаря у фільмі «Чорний щит Фелворта» («The Black Shield of Falworth», 1954), з якої досі підсміюються в Америці, оскільки актор промовив її з притаманним йому з дитинства єврейським акцентом нью-йоркського району Бронкс.*

Як і у попередньому прикладі, головний зміст жарту для українського читача міститься саме у коментарі перекладача, який дає загальну довідку про актора, а також власне про фразу, використану героєм та її сприйняття американським читачем.

У адаптації пародії на Голос Диктора Кінохроніки Мувітон важливе значення має стилістика та синтаксис:

*“This sounds like a job for Richard Tozier,” Richie said, in the MovieTone Newsreel Announcer’s Voice. “Man of a thousand jokes and six thousand riddles.”*

« – Настав зірковий час Річі Тозієра – людини тисячі жартів та мільйона загадок! – вигукнув Річі голосом Диктора Кінохроніки МувіТон.

Перекладений варіант цієї фрази відрізняється за розподілом на частини – у англійському тексті авторське мовлення розриває персонажне, на відміну від перекладу. Пунктуаційно перекладена фраза підкреслена знаком оклику, в той час як в оригінальному тексті його немає.

Щодо перекладу **сленгу**, деякі одиниці перекладені дослівно, тому що зрозумілі як американській, так і українській аудиторії, наприклад: “*I’m telling you that you aren’t shooting blanks*” – «Я тобі кажу, що ти **стріляєш не холостими**», “*Shitfire and save matches*” – «**вогнем срати – сірники ощаджувати**»; “*When your folks had you by the balls, they really knew how to squeeze. It was pretty chuckalicious, when you thought it over.*” «Коли тебе **тримають за яйця рідні**, вони добре знають, як тиснути. Доволі **сміхостайне** це, якщо подумати.» У останньому прикладі також використана лексема “chuckalicious”, для якої перекладач створив неологізм – «сміхостайне».

Дослівний переклад стосується **ідіом** також: “*Bill Denbrough went for the chrome dome look*” – «Білл Денбро набув собі образу з хромованою банею».

Особливу складність становить переклад **вигуків**. Серед представлених у тексті ми виявили таке співвідношення:

<i>stone the crows</i>	<i>це ж треба</i>
<i>yowza</i>	<i>вака</i>
<i>heck</i>	<i>чорти забирай</i>
<i>boy oh boy</i>	<i>ой леле мій</i>
<i>bug-dung</i>	<i>здуріти можна</i>
<i>holy-jeezly-crow</i>	<i>свята-тава-роззява</i>
<i>Christ</i>	<i>Господи Ісусе</i>
<i>oh dear God</i>	<i>Господи милостивий</i>
<i>blah-blah-blah</i>	<i>бла-бла-бла;</i>
<i>babble-babble-babble</i>	<i>всяке а-бе-ве-ге-де</i>
<i>shit</i>	<i>отаке-от лайно</i>
<i>come on</i>	<i>та де там</i>

<i>har-de-har-har-har</i>	<i>га-де-га-га-га</i>
<i>frocked</i>	<i>хай мені грець</i>

Відповідники для деяких вигуків перекладач вигадував відповідно до ситуації та особливостей стилю автора (*вака, свята-тава-роззява; всяке а-бе-ве-ге-де, га-де-га-га-га*).

Однією з ознак, притаманних образу Річі Тозієра в українському перекладу, є використання демінутивів: «любонько» (“*dear*”), «людоньки» (“*folks*”), «гарнюній» (“*cute*”), «Біллі, хлопчику мій» (“*Billy me boy*”), «Боженько» (“*oh my God*”), «кралечко» (“*purty lady*”).

Отже, для перекладу ознак мовленнєвої поведінки Річі Тозієра ключовими є:

- 1) передача акцентів за допомогою графону та культурологічного перекладацького коментаря;
- 2) в основному дослівний переклад сленгових одиниць та ідіом;
- 3) словотворчість та використання вже існуючих відповідників для перекладу вигуків;
- 4) використання демінутивів.

### Висновки до розділу 3

Дослідивши особливості передачі мовлення персонажів у перекладі, ми дійшли висновку, що подібна адаптація є складним завданням, яке може подолати лише досвідчений та творчо обдарований професіонал.

З огляду на фонетичні особливості, такі як заїкання, скоромовки (образ Білла Денбро), наслідування акцентів (образ Річі Тозієра) використовується графон. При цьому враховується та максимально задіюється фонетичний склад мови перекладу.

Краще розуміння тексту роману читачем забезпечує такий вид перекладацької трансформації як коментарі, що виконують функцію інформування, розкривають як гру слів (образ Білла Денбро), так і жарти та

пародії, пов'язані з культурним та суспільно-політичним життям Америки (образ Річі Тозієра). У них перекладач надає інформацію про лінгвістичні особливості мови оригіналу і про реалії, тобто деталі побуту, загальновідомі серед американців явища, події та персоналії. Це важливо також і для того, щоб відтворити асоціативні зв'язки, що виникають у свідомості персонажу під час мовлення. Коментарі залучають читача до більш детального ознайомлення з реаліями, які згадуються у тексті, та сприяють підвищенню адекватності перекладу, оскільки втручання у простір твору з додатковою інформацією може змінити враження від прочитаного.

Метафори, порівняння, сленгові одиниці та ідіоми передаються за можливості буквально для ознайомлення українського читача із особливостями ідіостилю Стівена Кінга.

Закладені автором у оригінальному тексті графічні засоби ознайомлення читача з процесом рефлексії героя до останнього знаку зберігаються у перекладі, наслідуючи атмосферу та враження від оригінального твору.

Переклад вигуків становить особливу проблему для перекладача, оскільки зазначені одиниці передають емоційний стан персонажа, тому необхідно обережно адаптувати та зберігати стилістичне забарвлення. В окремих випадках, доповнюючи образ, перекладач вдається до словотворчості.

## ВИСНОВКИ

В образній структурі художнього твору центральне місце займає образ персонажу. Робота над створенням системи персонажів є одним з найважливіших завдань для письменника. На цей процес впливають погляди автора на суспільство та намір втілити певні деталі, притаманні конкретному образу. Типізовані та індивідуалізовані риси персонажу відтворюються у персонажному мовленні. До видів персонажного мовлення відносять невласне-пряму мову, діалогічне мовлення, внутрішнє мовлення.

Невласне-пряма мова поєднує персонажне мовлення та авторську оповідь, опосередковано розкриваючи точку зору конкретного героя та його почуття. При цьому використовуються лексичні та синтаксичні засоби, притаманні мовленню персонажа, але формально виражені у вигляді авторської мови.

Діалогічне мовлення – це засіб самохарактеризації персонажу. Цей тип мовлення втілюється у тексті графічно, містить емоційно та експресивно забарвлену лексику, відрізняється від авторського мовлення на синтаксичному рівні. За допомогою таких засобів, як графон та сленг, письменник робить акцент на соціальній, національній або територіальній приналежності персонажу. Мовленнєва партія персонажа може включати як стандартно-розмовну лексику, так і порушення граматичної та орфоепічної норми, стандартизований, а також okazіональний графон, слова з індивідуально-асоціативним значенням.

Внутрішнє мовлення відображає думки персонажу, розкриває характер та психологічне життя. На відміну від зовнішнього – діалогічного – внутрішнє мовлення має самоспрямований характер, відзначається асоціативністю. До видів внутрішнього мовлення входять:

- 1) внутрішній монолог;
- 2) аутодіалог;
- 3) вкраплення;
- 4) потік свідомості.

Невласне-пряма мова, діалогічне та внутрішнє мовлення складають у сукупності мовленнєву партію персонажу та розкривають його образ.

На створення образу персонажу, а також його мовлення впливають особливості ідіостилю письменника. Ідіостиль – це індивідуальний стиль письменника, який включає як лінгвістичні, так і екстралінгвістичні компоненти, спільні для більшості творів певного автора. Під час художнього перекладу спеціалісту необхідно орієнтуватися на ідіостиль автора, щоб відтворити його за можливості у тексті перекладу. Саме це Олександр Красюк та інші перекладачі, які працювали над перекладом «Воно» українською мовою, ставили на меті.

Ідіостиль Стівена Кінга зумовлено такими чинниками, як:

1) жанрова специфіка творів та продовження традицій європейського «готичного роману» (література жахів, що має в основі намір викликати у читача негативні емоції – страх, тривога, огида);

2) орієнтація на масового читача;

3) відтворення реалій американської культури, суспільно-політичного та повсякденного життя;

4) психологізм створюваних образів, що спирається на теорію Зигмунда Фрейда;

5) використання концептів *darkness, imprisonment, madness*.

Система персонажів у романі «Воно» реалізує задум С. Кінга об'єднати в одному творі більшість відомих персонажів літератури та кіно у жанрі жахів. Метою нашого дослідження було виявити особливості персонажного мовлення, для чого ми обрали мовленнєву поведінку двох персонажів. Для першого з них (Білла Денбро) ми виділили такі константи:

- лідерство;
- братерство;
- комунікація;
- заїкання;
- помста;

- відповідальність;
- героїзм.

Для другого персонажу, Річі Тозієра, ми виокремили наступні константи, зазначені у його прізвиськах (*Trashmouth, Man of a Thousand Voices, Richie "Records" Tozier*):

- балакучість;
- любов до рок-н-ролу;
- схильність до пародіювання відомих особистостей та героїв.

Ці константи впливають на мовлення зазначених персонажів. Заїкання проявляється як у діалогічному мовленні з використанням графону, який відтворює фонетичні особливості, так і у невласне-прямому та внутрішньому мовленні, де висловлюється ставлення самого персонажа та його сприйняття цієї риси. Поєднання внутрішнього та невласне-прямого мовлення допомагає розкрити рефлексію героя. Курсивом позначено перехід від реального часу подій до спогадів, а також від авторського до невласне-прямого мовлення. З цією метою також використовується розподіл на абзаци та виокремлення фрагментів тексту дужками.

Внутрішнє мовлення розкриває аналіз ситуації, який здійснює персонаж, а також його особисті асоціації та роздуми щодо творчості, природи власних страхів і так далі. У цілому мовлення цього персонажу відзначається великою кількістю стилістичних фігур та художніх засобів, сленгу.

У ході роботи з текстом нами було виявлено авторські повтори, характерні для ідіостилю С. Кінга. Це фрази, які виконують у тексті сакральну, релаксаційну або характеризуючу функцію.

Пародіювання, яким займається другий персонаж, відтворюється у тексті за допомогою фонетичного імітування акцентів та інтертекстуальних вставок окремих фраз та цілих ситуацій.

Іншими рисами, характерними для мовлення цього героя, є використання вигуків, ідіом, сленгу, створенням прізвиськ. Внутрішнє мовлення відтворює погляди персонажу, в тому числі його дитячі роздуми про релігію.

Серед особливостей мовленнєвої поведінки, відтворених у перекладі, було виявлено фонетичні, сленгові одиниці, графічні засоби. В українському перекладі фонетичні особливості, такі як заїкуватість та адаптація скоромовки, передаються за допомогою графону. Перекладачі майстерно пристосовують ці особливості до фонетики української мови.

Для передачі гри слів також використовується графон, а також перекладацький коментар, який розкриває асоціативний зв'язок, що виник у мисленні персонажу.

Стилістичні фігури та художні засоби передаються буквально, коли це не суперечить адекватності перекладу, що допомагає детальніше зберегти особливості ідіостилю письменника.

Сленгові одиниці перекладачі передають, роблячи акцент саме на стилістичному забарвленні.

Графічні засоби у перекладі зберігаються такими ж, як і в оригінальному тексті, та виконують аналогічну функцію.

У передачі мовленнєвої поведінки Річі Тозієра також використовується графон для наближення до акцентів, які представлені в оригінальному тексті. За допомогою перекладацьких коментарів українському читачу пояснюють особливості жартів, ситуацій та особистостей, на яких представлено пародії, суспільно-політичний та культурний контекст.

При дослідженні перекладу вигуків було виявлено використання як загальновідомих, так і авторських, оказіональних одиниць.

Перекладачі також наділили цього персонажа надлишковим використанням демінутивів, що стало додатковою сталою рисою його мовного портрету.

Таким чином, у перекладі відтворено більшу частину засобів, які впливають на сприйняття персонажів читачами, а також особливості ідіостилю письменника.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алексеев А. Я. Художественный образ и перевод. *Вісн. Сум. держ. ун-ту. Сер. Філол. науки.* 2006. 1, №11. С. 126-130. URL: <https://tractatus.sumdu.edu.ua/Arhiv/2006-11/23.pdf>
2. Артамонов Г. А. Творчество Стивена Кинга и массовая литература США: автореф. ... кандидата филологических наук : 10.01.03. Минск, 2010. 24 с. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/197429612.pdf>
3. Баймулова Л. Н. Особенности создания речевого портрета персонажа (на материале современного английского романа Ника Хорнби "Мой мальчик). *Евразийский Союз Ученых.* 2015. №4-8 (13). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-sozdaniya-rechevogo-portreta-personazha-na-materiale-sovremennogo-angliyskogo-romana-nika-hornbi-moy-malchik>
4. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Москва: Наука, 1975. 504 с.
5. Бережна М. В. Відтворення мовленнєвої характеристики персонажів (на матеріалі англомовних художніх текстів та їх перекладів українською мовою). *Science and Education a New Dimension. Philology*, V(34), Issue: 124, 2017. С. 11-15. URL: [http://seanewdim.com/uploads/3/4/5/1/34511564/m.\\_v.\\_berezna\\_ways\\_to\\_render\\_characters\\_voice\\_in\\_fiction\\_translation\\_form\\_english\\_into\\_ukrainian\\_.pdf](http://seanewdim.com/uploads/3/4/5/1/34511564/m._v._berezna_ways_to_render_characters_voice_in_fiction_translation_form_english_into_ukrainian_.pdf)
6. Брандес М. П. Стилистический анализ. На материале немецкого языка. Москва: Высшая школа, 1971. 191 с.
7. Бриних М. Непрочитаний і незбагнений Стивен Кінг. *Всесвіт.* №7-8. 2001. URL: [http://argo-unf.at.ua/load/vsesvit/2001\\_07\\_08\\_brinikh\\_mikhajlo\\_neprochitanij\\_i\\_nezbagnennij\\_stiven\\_kin/490-1-0-4311](http://argo-unf.at.ua/load/vsesvit/2001_07_08_brinikh_mikhajlo_neprochitanij_i_nezbagnennij_stiven_kin/490-1-0-4311)
8. Буцикіна Н. Є. Лінгвокогнітивний та комунікативний аспекти внутрішнього мовлення персонажів (на матеріалі художньої прози Ф.Моріяка): дис. ... канд.

філол. наук: 10.02.05 / Київський національний лінгвістичний ун-т. Київ, 2004. 256 с. URL: <http://www.lib.ua-ru.net/diss/cont/31715.html>

9. Виноградов В. В. О теории художественной речи. Москва: Высшая школа, 1971. 320 с.

10. Вовк О. В. Маніфестація емоції жаху крізь призму описів емоційних станів персонажів-жертв. *Львівський філологічний часопис*. 2019. №5. URL: [http://philologyjournal.lviv.ua/archives/5\\_2019/6.pdf](http://philologyjournal.lviv.ua/archives/5_2019/6.pdf)

11. Вотяков О. А. Художественное пространство и время в произведениях Стивена Кинга. *V Царскосельские чтения*. Санкт-Петербург, 2001. Т. 7. С. 8-10.

12. Головньюва-Коппа О. О., Любчик А. С. Лексичні засоби створення страху та збереження їх під час перекладу (на матеріалі творів Стівена Кінга). *Науковий вісник Херсонського державного університету*. Серія: Перекладознавство та міжкультурна комунікація. 2018. Вип. 2. С. 87-91. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/nvxdupmk\\_2018\\_2\\_19](http://nbuv.gov.ua/UJRN/nvxdupmk_2018_2_19)

13. Гончарова Е. А. Пути лингвостилистического выражения категорий автор – персонаж в художественном тексте. Томск: Издательство Томского университета, 1984. 145 с.

14. Гончарова Е. А., Шишкина И. П. Интерпретация текста. Немецкий язык: учеб. пособие. Москва: Высшая школа, 2005. 368 с.

15. Григорьев В. П. Грамматика идиостиля. Москва: Наука, 1983. 255 с.

16. Дінул М. Особливості функціонування експресивних синтаксичних засобів в оповіданнях Стівена Кінга. *Студентський науковий вісник*. Вип. 17. С. 152-154.

17. Домашнев А. И., Шишкина И. П., Гончарова Е. А. Интерпретация художественного текста: учеб. пособие. 2 изд., доработанное. Москва: Просвещение, 1989. 208 с.

18. Ефимов А. И. Стилистика русского языка. Москва: Просвещение, 1969. 260 с.

19. Єрмоленко С. Я. Нариси з української словесності: стилістика та культура мови. Київ: Довіра, 1999. 431 с.

20. Жданович М. А. Лингвистические средства создания образа персонажа в художественном диалоге: автореф. дис. ... кандидата филологических наук: 10.02.04. Самара, 2009. 22 с.

21. Зеленина В. А. Особенности идиостиля Стивена Кинга. *Молодой учёный*. №18 (308). 2020. С. 431-433.

22. Зиновьева Т. А. Стивен Кинг – представитель современной американской литературы. *Молодой учёный*. 2014. №13(72). С. 301-303.

23. Зоненашвили Д. С. О некоторых различиях языка диалога в художественной прозе и драматургии. Сборник научных трудов ин-та им. М. Тореца. Вып. 116. 1977. С. 54-75.

24. Зорівчак Р. Б. Реалія і переклад (на матеріалі англomовних української прози). Львів: Вид-во при ЛНУ, 1989. 216 с.

25. Зорівчак Р. Б. Словесний образ у художньому перекладі. «Хай слово мовлено інакше...»: статті з теорії, критики та історії художнього перекладу. Київ, 1982. С. 51-65.

26. Зубинова А. Ш. Идиостиль С. Кинга. *Современная наука: актуальные проблемы теории и практики*. Серия: Гуманитарные науки. 2017. №4. С. 58-63. URL: [http://www.nauteh-journal.ru/index.php/--gn17-04/3313-a?lang=ru\\_RU](http://www.nauteh-journal.ru/index.php/--gn17-04/3313-a?lang=ru_RU)

27. Кавун Н. Теорія художнього перекладу в сучасній літературознавчій рецепції: лексичний аспект. *Вісник Черкаського університету. Серія: Філологічні науки*. 2013. Вип 5. С. 41-44. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/VchuF\\_2013\\_5\\_6](http://nbuv.gov.ua/UJRN/VchuF_2013_5_6)

28. Капусткина О. Д. Нарративный анализ романа Стивена Кинга «Оно». Молодёжная наука как фактор и ресурс опережающего развития: сборник статей II Международной научно-практической конференции. Пенза: Международный центр научного партнерства «Новая Наука». 2020. С. 99-103. URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=42395506>

29. Квартовкина Ю. О. Речь английских и русских аристократов в произведениях художественной литературы XIX века: дис. ... кандидата филологических наук. Волгоград, 2004. 180 с.

30. Кириллова О. Ю. Ушакова О. В. Яковлева А.С Средства создания образа персонажа в художественном произведении (на примере романа Ильдико фон Кюрти "Mondscheintarif"). Вестник ЧГПУ им. И. Я. Яковлева. 2018. С. 63-70. URL: <http://vestnik.chgpu.edu.ru/?do=archive&vid=2&nom=783>

31. Кінг С. Воно. Пер. з англ. О. Красюка, С. Крикуна, А. Рогози. Харків: Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2018. 1344 с.

32. Кінг, Стівен // Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник: у 2 т. Т. 1: А-К / За ред. Н. Михальської та Б. Щавурського. Тернопіль: Навчальна книга. Богдан, 2005. С. 746-747. 824 с.

33. Колокольцева Т. Н. Речевой портрет персонажа: синтаксический аспект. *Известия Волгоградского государственного педагогического университета*. 2015. №2. С. 88-94. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/rechevoy-portret-personazha-sintaksicheskiiy-aspekt/viewer>

34. Кузнецов С. Соблазн большой литературы. *Искусство кино*. 1996. №2. С. 24-29.

35. Купикова М. Н. О соотношении понятий «графические стилистические средства», «фонографические средства» и «фонографическая стилизация». *Вестник Санкт-Петербургского университета*. Серия 9. Филология. Востоковедение. Журналистика. 2010. №2. С. 125-128. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-sootnoshenii-ponyatiy-graficheskie-stilisticheskie-sredstva-fonograficheskie-sredstva-i-fonograficheskaya-stilizatsiya>

36. Кусько Е. А. Проблемы языка современной художественной литературы: Несобственно-прямая речь в литературе ГДР. Львов: Вища школа, 1980. 208 с.

37. Кухаренко В. А. Інтерпретація тексту. Вінниця: Нова Книга, 2004. 272 с.

38. Кухаренко В. А. Практикум зі стилістики англійської мови. Вінниця: Нова книга, 2000. 160 с.

39. Лигостаева О. А. Особенности передачи индивидуального авторского стиля при переводе. *Sci-article*. Лингвистика. №38. 2016. URL: <http://sci-article.ru/stat.php?i=1476298877>

40. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина. Институт научн. информации по общественным наукам РАН. Москва: НПК Интелвак, 2001. 1597 с.

41. Літературознавча енциклопедія: у двох томах. Т 1. / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ: «Академія», 2007. 624 с.

42. Літературознавча енциклопедія: у двох томах. Т 2. / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ: «Академія», 2007. 624 с.

43. Ломакина Д. А. Специфика разговорной и авторской речи в романе Стивена Кинга “Pet Sematary” («Кладбище домашних животных»). *Конкурс лучших студенческих работ*. Сборник статей II Всероссийского научно-исследовательского конкурса: в 2 ч. Пенза: Наука и Просвещение. 2020. С. 71-75.

44. Мамедова З. Способы речевой характеристики в художественном произведении. *Журнал научных публикаций аспирантов и докторантов*. URL: <http://jurnal.org/articles/2010/fill7.html>

45. Медведев А. Писатель с двусмысленной репутацией. *Журнал «Искусство кино»*. 1996. №2. С. 98-103.

46. Никонова А. Ф. Взаимодействие автора речи и речи персонажей в английской художественной прозе XVIII-XIX вв.: дис. ... кандидата филологических наук. Москва, 1975. 167 с.

47. Ожарівська С. П. Образ як категорія художнього тексту. Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. 2012. С. 217-220. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/VZhDU\\_2012\\_61\\_46](http://nbuv.gov.ua/UJRN/VZhDU_2012_61_46)

48. Олександр Красюк про Кінга та переклад. URL: <https://youtu.be/MEb5N7g82p8>

49. Пальцев Н. Король ужасов Стивен Кинг. Послесловие к книге «Мертвая Зона». Москва: Молодая Гвардия, 1987. URL: <http://www.stking.h1.ru/clauses/clauses01.htm>

50. Петрова Е. В. Жанрообразующая лексика англоязычного черного романа: дис. ... кандидата филологических наук : 10.02.04. Санкт-Петербург, 2002. 215 с.

51. Ползунова М. В., Никитин С. С. Графон как феномен современного языкового пространства. *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. Тамбов: Грамота, 2017. №9 (75): в 2-х ч. Ч 1. С. 149-152. URL: <https://www.gramota.net/materials/2/2017/9-1/43.html>

52. Полищук Г. Г., Сиротинина О. Б. Разговор, речь и художественный диалог. *Лингвистика и поэтика*. Москва. 1979. С. 188-199.

53. Роугек Л. Сердце, в котором живет страх Стивен Кинг: жизнь и творчество. Москва: АСТ: Астрель, 2011. 412с.

54. Рябова Л. Г. Разговорность речи персонажей (способы создания, авторское своеобразие): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Саратов, 1983. 21 с.

55. Сдобников В.В., Петрова О.В. Теория перевода: учеб. для студ. лингвистических вузов и фак. иностр. языков. Москва: АСТ: ВостокЗапад, 2006. 448 с.

56. Сергійчук С. О. Техніка письма та виражальні засоби у творах Стівена Кінга. Науковий блог. Національний університет «Острозька академія». URL: <https://naub.oa.edu.ua/2017/техніка-письма-та-виражальні-засоби-у/>

57. Скоробагата О. Герменевтичний аналіз та інтерпретація тексту: навч.-метод. посіб. / О. Скоробагата, Н. Кадикова, О. Мілютіна. Суми: Вінниченко М. Д., 2018. 144 с.

58. Стриженко А. А. Взаимодействие автора речи и речи персонажей в современной драматургии: дис. ... кандидата филологических наук. Москва, 1972. 242 с.

59. Тисленкова М. А. Возрастные характеристики речи персонажей современной английской драматургии (80-е годы XX в.): дис. ... кандидата наук. Волгоград, 2004. 223 с.

60. Тлеупова А. М. Художественное своеобразие произведений С. Кинга. *Молодой учёный*. Филология и лингвистика в современном обществе: материалы междунар. заоч. науч. конф. (г. Москва, май 2012 г.). Москва: Буки-Веди, 2012. С. 45-47. <https://moluch.ru/conf/phil/archive/27/2295/>

61. Топер П. Перевод и литература. Творческая личность переводчика. Вопросы литературы. №6. 1998. URL: <https://voplit.ru/article/perevod-i-literatura-tvorcheskaya-lichnost-perevodchika/>

62. Труднощі перекладу. Інтерв'ю. URL: [https://www.061.ua/news/1839912/trudnosi-perekladu-intervu-z-oleksandrom-krasukom-vihidcem-z-zaporizza-so-perekladae-kinga-ta-velsa\\_](https://www.061.ua/news/1839912/trudnosi-perekladu-intervu-z-oleksandrom-krasukom-vihidcem-z-zaporizza-so-perekladae-kinga-ta-velsa_)

63. Успенский Б. А. Поэтика Композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы. Санкт-Петербург: Азбука, 2000. 348 с.

64. Фатеева Н. А. Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности. Изд. 3-е, стереотипное. Москва: КомКнига, 2007. 280 с.

65. Хекало М. О. Інтерпретація художнього тексту. СумДПУ, 2002. 216 с.

66. Чижевская М. И. Язык, речь и речевая характеристика (вопросы изучения речи персонажа). Москва: МГУ Ломоносова, 1986. 69 с.

67. Чумак Г. Особливості відтворення американських реалій в українських перекладах Стівена Кінга. *Studia methodologica*. Вип. 35. Тернопіль: ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2013. С. 197-201.

68. Шалимова И. В., Годунова К. Е. Концепты “imprisonment” (заключение) и “madness” (безумие) в творчестве Стивена Кинга. *Вестник КемГУ*. №4 (56). Т. 2. 2013. С. 153-157.

69. Шемякин А. М. Мистический роман Стивена Кинга. *Лики массовой культуры США*. Москва: Наука, 1991. С. 317-335.

70. Шмид В. Нарратология. М: Языки словянской культуры, 2003. 312 с.  
URL: <http://yanko.lib.ru/books/cultur/shmid-narratology.pdf>

71. Шуванов В. Во мне нет ничего дьявольского. *Новое время*. 1993. №37. С. 54-57.

72. Ярмач М. П. Роль мовлення у створенні образу персонажа. Діалог мов і культур у сучасному освітньому просторі. Матеріали IV Всеукраїнської наукової інтернет-конференції (12 листопада 2020 року). Суми, 2020. С. 135-138.

73. Ярмач М. П. Специфіка мовленнєвої характеристики персонажу в перекладі роману С. Кінга «Воно». Актуальні питання філології та методології: збірник статей студентів / за ред. В. В. Герман. Суми: Вид-во СумДПУ імені А. С. Макаренка, 2020. С. 188-192. 292 с.

74. Cruz G. Stephen King on His 10 Longest Novels. URL: <https://entertainment.time.com/2009/11/09/stephen-king-on-his-10-longest-novels/slide/it-1986/>

75. Didukh L. Genre peculiarities of Stephen King's novels: Historical aspect. *Efficiency level and the necessity of influence of philological sciences on the development of language and literature*: collective monograph. 2019. P. 18-34. URL: <http://catalog.liha-pres.eu/index.php/liha-pres/catalog/view/76/855/1865-1>

76. Didukh L. Different symbols in Stephen King's novels: a linguopoetic aspect. *Scientific journal of the Lviv State University of Life Safety "Philological Periodical of Lviv"*. 2019. №6. P. 48-52. URL: [http://philologyjournal.lviv.ua/archives/6\\_2019/10.pdf](http://philologyjournal.lviv.ua/archives/6_2019/10.pdf)

77. King S. It. Hodder and Stoughton. 2017. 1376 p.

78. King, S. *Danse Macabre*. 1978. 369 p. URL: <https://www.pdfdrive.com/danse-macabre-e200148229.html>

## SUMMARY

Modern linguistics considers the literary text in terms of text linguistics and linguistic stylistics. Linguists in recent decades have been guided by the principle of anthropocentrism, that is, the shift of focus from object to subject, the analysis of person in language, and language in person. The study of the character used to belong to the issues of literary criticism, but since the end of the 20th century, scholars have turned to the stylistic characteristics of the character's speech portrait. (M. Chizhevskaya, A. Domashnev, H. Goncharova and others).

This work explores features of speech of characters in Stephen King's novel "It" and various ways to translate them into Ukrainian. The **relevance** of the research is caused by the active study of the linguistic aspect of the formation of the artistic image in literary works. In addition, the **actuality** and **academic novelty** of the study is determined by the lack of scientific works devoted to character's speech in the novel "It" by S. King as well as in its Ukrainian translation.

The language of fiction correlates with the national literary language, but also with extralinguistic factors (social, mental, religious). The features that are characteristic of the language of fiction can be traced at the level of the writer's idiosyncrasy. When depicting characters, authors often use jargon, slang, graphon and other means that help bring the language of the work of art to the everyday speech of people, differentiating them by origin, age, social status, profession.

Studying the novels of Stephen King, one of the most popular writers of our time, give an opportunity to look at American culture on the example of authentic, original texts, closely related to the phenomena of artistic, socio-political and everyday life. The language of his works is close to the real speech of the speakers and embodies the key characteristics of modern English discourse, a variety of dialects and jargon.

The **purpose** of the study is to identify the features of character's speech in the text of S. King's novel "It" and the means of transmitting these features in translation into Ukrainian.

In accordance with the purpose, the following **main objectives** of the study were identified:

- 1) to learn about the theoretical foundations of the chosen problem;
- 2) to consider the main features of the idiosyncrasy of S. King;
- 3) to explore the system of characters in the novel "It";
- 4) to highlight the features of the characterization of the character's speech in the novel;
- 5) to identify the means by which the characterization in the translation into Ukrainian is realized.

The following research **methods** were used to implement the tasks:

- analytical method, which is used to analyze the scientific literature on the topic of research, scientific concepts in modern research, etc. ;
- method of continuous sampling, which allowed to select the necessary practical material for analysis;
- descriptive method in the comments to examples;
- comparative method, which consists in comparing fragments of S. King's novel "It" and translation into Ukrainian.

**The theoretical background** of the research consists of the studies on translation (R. Zorivchak, V. Sdobnikov), interpretation of the literary text (V. Kukhareno, E. Goncharova, A. Domashnev, I. Shishkina), stylistics (V. Vinogradov, O. Yefimov, S. Yermolenko, V. Grigoriev), narratology (V. Schmid).

The **material** of the research was Stephen King's novel "It" and its translation into Ukrainian, performed by Oleksandr Krasnyuk, Serhiy Krykun and Anastasia Rogoza.

The **object** of the research is the language of S. King's novel "It" and the translation into Ukrainian.

The **subject** of the research is the features of character's speech in the text of S. King's novel "It" and its translation into Ukrainian.

The **theoretical value** of the study is the prospect of using in the further study key aspects of S. King's idiostyle and his work, translations into Ukrainian in general and, in particular, the novel "It", the peculiarities of the transmission of the characters' speech in these texts and translations.

The **practical significance** of the work is the possibility of further application of the collected and processed theoretical and practical material in the translation of literary texts, in particular the works of S. King, as well as in the development of textbooks in the disciplines "Theory and practice of literary translation" and "Social aspects of translation".

**The approbation** of the research work: the results were published in the collection of abstracts of the III All-Ukrainian scientific online-conference "The Dialogue of languages and cultures in the modern educational space" (November 12, 2020) in the form of a thesis "The role of speech in creating an image of a character"; an article "Specifics of speech characterization of the character in the translation of S. King's novel "It"" in the collection of abstracts "Current issues of philology and methodologies".

The **structure** of the master's thesis consists of an introduction, three chapters, conclusions, a list of sources used and a summary.

The **introduction** outlines the relevance and defines the material, the main purpose and problems of the study, reveals its theoretical and methodological basis.

**Chapter I** reveals the theoretical basis of the study and the definition of the artistic image, the structure of images and the place of the character in it. In this chapter also the types of personal speech and functions of each of them are considered. For example, free indirect speech reveals the position of the author along with the opinion of the character, without stopping the development of the plot. Direct personal speech takes the form of dialogue. In the text, dialogic speech has visual graphic, punctuation and syntactic features. At the lexical level, it includes, in addition to elements of literary language, lexemes related to graphon, slang and other units that make the image individualized, indicate its features

related to nationality, general level of education, belonging to a certain social class. Inner speech of character is self-directed, and therefore frank and sincere, but also less developed and more associative. There are several forms of inner speech: inner monologue, autodiologue, inner reaction, the stream of consciousness. Spoken and inner speech coexist side by side, creating a common linguistic part of the character and characterizing him through his own consciousness and language system.

**Chapter II** is devoted to the philological aspect of the work. The definition of idiostyle is given, the peculiarities of Stephen King's individual style, the system of images in the novel "It" and the peculiarities of the linguistic characterization of the characters are studied. Idiostyle is a system of linguistic and extralinguistic characteristics inherent in the works of a certain author, the set of which forms an individual way of language realization. Each translator must take into account the peculiarities of the author's idiostyle in order to preserve them in the translated text. Among the markers of S. King's idiostyle there are stylistic, lexical-semantic, graphic, lexical-syntactic, culturally significant. Concepts that are characteristic of his works include "darkness", "imprisonment", "madness". The peculiarities of the functioning of expressive syntactic means in his works were also studied. Translator Oleksandr Krasnyuk introduced the practice of commentary in order to preserve the author's style and make the texts of the translations understandable to the Ukrainian audience.

Bill Denbro occupies a central place in the system of characters. The main concepts for him are brotherhood, revenge, responsibility, creativity, heroism, communication. Through inner and free indirect speech, the author reveals this character's self-analysis of his childhood memories, the trauma of his brother's death, and his thoughts about fighting with It.

The image of the hyperactive and talkative Richie Tozier is quite colorful and attracts the reader's attention. He is a master of parodies, which we conditionally divide according to the way they are reflected in the text, parodies of accents and parodies of celebrities and situations. For the linguistic characteristics

of both characters, a graphon is used, which reproduces stuttering and parodies of accents. Repetitive phrases that perform a sacred, relaxing, and characterizing function are an integral part of the images found in many of King's works.

**Chapter III** deals with the means of translating into Ukrainian the peculiarities of Stephen King's idiostyle and features of character's speech in the novel "It". Due to phonetic features such as stuttering, tongue twister (image of Bill Denbro), imitation of accents (image of Richie Tozier), a graphon is used. At the same time, the phonetic structure of the translation language is taken into account and used as much as possible.

A better understanding of the text of the novel by the reader provides such kind of translation transformation as comments that perform the function of informing, reveal both a play on words (the image of Bill Denbro) and jokes and parodies related to cultural and socio-political life of America (the image of Richie Tozier). With this technique, the translator provides information about the linguistic features of the original language and about realities, i.e. details of life, well-known to Americans phenomena, events and personalities.

Metaphors, comparisons, slang units and idioms are translated, if it possible, literally to acquaint the Ukrainian reader with the peculiarities of Stephen King's idiostyle. The graphic means of acquainting the reader with the process of reflection of the character, laid down by the author in the original text, are preserved in translation, imitating the atmosphere and impressions of the source text.

The translation of exclamations is a special problem for the translator, as these units convey the emotional state of the character, so it is necessary to carefully adapt and preserve the stylistic color. In some cases, complementing the image, the translator resorts to word formation.