

Чорноморський національний університет імені Петра Могили

(повне найменування вищого навчального закладу)

факультет філології

(повне найменування інституту, назва факультету (відділення))

кафедра англійської філології та перекладу

(повна назва кафедри (предметної, циклової комісії))

«Допущено до захисту»

В. о. завідувача кафедри англійської
філології та перекладу

Вікторія АГЄЄВА-
КАРКАШАДЗЕ

“ ” 2025 року

КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА
на здобуття ступеня вищої освіти

магістр

(ступінь вищої освіти)

на тему: **ВІДТВОРЕННЯ ЗАСОБІВ ІНДИВІДУАЛЬНОГО СТИЛЮ
АВТОРА ТА СПОСОБИ ЇХ ПЕРЕДАЧІ З АНГЛІЙСЬКОЇ
МОВИ УКРАЇНСЬКОЮ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ ЕРІН
МОРГЕНШТЕРН)**

Керівник: к. філол. н., доцент б.в.з.
Лютянська Наталя Іванівна
(вчене звання, науковий ступінь, П.І.Б.)

Рецензент: к.ф.н., доц.
Канчура Євгенія Орестівна
(посада, вчене звання, науковий ступінь, П.І.Б.)

Виконала: здобувач VI курсу групи 641М
Остапенко Катерина
Олександрівна
(П.І.Б.)

Спеціальності: 035 «Філологія»
(шифр і назва спеціальності)

ОПП: «Сучасна англомова комунікація і
переклад – англійська мова і
література та друга іноземна мова»

Миколаїв – 2025 рік

Чорноморський національний університет імені Петра Могили

(повне найменування вищого навчального закладу)

Інститут, факультет, відділення

Кафедра, циклова комісія

Рівень вищої освіти

Спеціальність

ОПП / ОНП

факультет філології

кафедра англійської філології та
перекладу

другий (магістерський)

035 «Філологія»

«Сучасна англійська мовна комунікація і
переклад – англійська мова і література
та друга іноземна мова»

ЗАТВЕРДЖУЮ

В.о. завідувача кафедри англійської
філології та перекладу

_____ Вікторія АГЄЄВА-
КАРКАШАДЗЕ

“ ”

_____ 2025 року

**ЗАВДАННЯ
НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ ЗДОБУВАЧА**

Остапенко Катерини Олександрівни

(прізвище, ім'я, по батькові)

1. Тема проєкту (роботи) Відтворення засобів індивідуального стилю автора та способи їх передачі з англійської мови українською (на матеріалі творів Ерін Моргенштерн)

керівник роботи: Лютянська Наталя Іванівна, к.ф.н., доц.б.в.з.

(прізвище, ім'я, по батькові, науковий ступінь, вчене звання)

затверджені наказом вищого навчального закладу від

«25» вересня 2025 року № 245.

2. Строк подання здобувачем проєкту (роботи) «10» грудня 2025 року

3. Вихідні дані до кваліфікаційної роботи: вступ, основна частина, висновки, список використаної літератури, додатки.

4. Зміст розрахунково-пояснювальної записки (перелік питань, які потрібно розробити) згідно з планом кваліфікаційної роботи магістра.

5. Перелік графічного матеріалу (з точним зазначенням обов'язкових креслень) не планується.

6. Консультанти розділів проєкту (роботи)

Розділ	Прізвище, ініціали та посада консультанта	Підпис	
		завдання видав	завдання прийняв
Вступ	Лютянська Н.І.		
Розділ 1	Лютянська Н.І.		
Розділ 2	Лютянська Н.І.		
Висновки	Лютянська Н.І.		

7. Дата видачі завдання 01.09.2025

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№ з/п	Назва етапів кваліфікаційної роботи	Строк виконання етапів проєкту (роботи)	Примітка
1.	Вступ до кваліфікаційної роботи	вересень 2025	виконано
2.	Розділ 1. Теоретичні засади дослідження індивідуального стилю автора	жовтень 2025	виконано
3.	Розділ 2. Індивідуальний стиль Ерін Моргенштерн та його відтворення в українських перекладах	жовтень – листопад 2025	виконано
4.	Висновки	листопад 2025	виконано
5.	Переддипломна практика	20.10 – 02.11. 2025	виконано
6.	Оформлення списку використаної літератури, додатків	жовтень 2025	виконано
7.	Попередній захист	14.11.2025	виконано
8.	Рецензія на дипломну роботу	02.12.2025	виконано
9.	Захист дипломної роботи	16.12 2025	виконано

Здобувач

_____ (підпис)

Остапенко К.О.

_____ (прізвище та ініціали)

Керівник проєкту (роботи)

_____ (підпис)

Лютянська Н.І.

_____ (прізвище та ініціали)

ЗМІСТ

ВСТУП	4
РОЗДІЛ I. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ІНДИВІДУАЛЬНОГО СТИЛЮ АВТОРА	8
1.1 Визначення поняття «індивідуальний стиль автора» в науковому дискурсі	8
1.2 Проблема розмежування понять «індивідуальний стиль автора», «ідіолект» та «ідіостиль»	15
1.3 Засоби індивідуального стилю автора: загальна характеристика	25
1.3.1. Фонетичні засоби	26
1.3.2. Лексичні засоби	28
1.3.3. Стилістичні засоби	31
1.3.4. Синтаксичні засоби	35
1.4. Способи передачі засобів індивідуального стилю автора	37
РОЗДІЛ II. ІНДИВІДУАЛЬНИЙ СТИЛЬ ЕРІН МОРГЕНШТЕРН ТА ЙОГО ВІДТВОРЕННЯ В УКРАЇНСЬКИХ ПЕРЕКЛАДАХ	42
2.1. Загальна характеристика творчості Ерін Моргенштерн та корпусу дослідження.....	42
2.2 Реалізація індивідуального стилю письменниці у романі «The Night Circus»	46
2.3 Вербалізація індивідуального стилю письменниці у творі «The Starless Sea»	56
2.4 Специфіка передачі індивідуального стилю Ерін Моргенштерн в українських перекладах Є. Даскал	64

2.5 Порівняльний аналіз способів відтворення індивідуального стилю у творах Ерін Моргенштерн	79
ВИСНОВКИ	82
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	87
ДОДАТКИ	95
Додаток А.	95
Додаток Б.	97
Додаток В.	99

ВСТУП

Будь-який переклад художнього твору – це, по суті, спроба реконструкції. Реконструкції не стільки сюжету, скільки того унікального мовного відбитку, який залишив автор. Цей індивідуальний стиль, що пронизує текст від добору лексики до ритміки фрази, і є найскладнішим викликом для перекладача. Відтворити його в іншій мовній системі, не розгубивши атмосферу, – завдання, що вимагає глибокого аналізу.

В сучасному світі спостерігається зростання популярності художніх творів жанру магічного реалізму та фентезі. У глобальній культурі помітно посилюється інтерес до текстів, що поєднують елементи реальності й міфопоетичного виміру, створюючи багатопланову художню картину світу. Саме до таких творів належать романи Ерін Моргенштерн. Виникає необхідність детально розглянути, якими саме шляхами перекладачка вирішувала завдання передачі її індивідуального стилю.

Проблематика індивідуального стилю автора неодноразово ставала предметом уваги науковців як в українському, так і в зарубіжному мовознавстві. В Україні це питання розробляли В. Кухаренко [26], О. Селіванова [44], А. Ситченко [46], Л. Ставицька [49] та А. Ткаченко [52]. Їхні дослідження торкаються різних аспектів авторської манери – системи стилістичних домінант та особливостей мовної картини світу письменника. У зарубіжній науці до розуміння поняття індивідуального стилю автора вагомий внесок зробили Дж. Брага Рієра [80], Б. Гайзен [66], Д. Джургенс [68], М. Едер [63], С. Іглесіас [67], Дж. Ріка Перомінго [80] та З. Сальцманн [82]. Роботи цих учених розширюють розуміння індивідуального стилю як багаторівневого феномену, що поєднує мовні, когнітивні й культурні чинники. Значна увага в лінгвістиці приділяється питанню термінологічного розмежування понять «ідіостиль» та «ідіолект», що знайшло відображення в роботах І. Єрназарової [64], Б. Курилович [72] та О. Павличко [39]. Також дослідження спирається на праці в галузі теорії перекладу, зокрема на класифікації перекладацьких

трансформацій, запропоновані Н. Абабіловою [9], О. Волченко [9], Н. Карабаном [21], С. Максимовим [31] та А. Мамрак [32]. Попри загальну вивченість теорії індивідуального стилю автора, наразі фактично відсутні комплексні дослідження, присвячені саме перекладу прози Ерін Моргенштерн українською з урахуванням усіх мовних рівнів. Ця лакуна й зумовлює **актуальність** дослідження, адже виникає потреба глибоко проаналізувати унікальний стиль письменниці, особливо в аспекті його відтворення. Сучасний вектор лінгвістичних досліджень, що дедалі більше фокусується на «мовній особистості» митця, лише підсилює цей інтерес.

Мета роботи – виявити засоби індивідуального стилю Ерін Моргенштерн та проаналізувати специфіку їх відтворення українською мовою.

Мета дослідження передбачає розв’язання конкретних **завдань**:

- розглянути підходи до визначення поняття «індивідуальний стиль автора»;
- визначити відмінності між поняттями «індивідуальний стиль автора», «ідіолект» та «ідіостиль»;
- з’ясувати ключові засоби індивідуального стилю автора за мовними рівнями (фонетичним, лексичним, стилістичним та синтаксисичним);
- проаналізувати способи передачі засобів індивідуального стилю автора;
- виявити домінантні засоби індивідуального стилю Ерін Моргенштерн в оригінальних текстах «The Night Circus» та «The Starless Sea»;
- виконати порівняльний аналіз способів передачі виявлених засобів в українських перекладах.

Об’єктом дослідження є засоби, що формують індивідуальний стиль Ерін Моргенштерн.

Предметом є способи відтворення засобів індивідуального стилю Ерін Моргенштерн українською мовою в перекладах романів.

Матеріалом для дослідження слугують англomовні тексти романів Ерін Моргенштерн «The Night Circus» (2012) [74], «The Starless Sea» (2020) [75] та їхні українські переклади «Нічний цирк» (2024) [35] та «Беззоряне море» (2020) [34], виконані Єленою Даскал (видавництво «Vivat»).

Під час вирішення визначених завдань використовуються наступні **методи**: *метод суцільної вибірки* для відбору мовного матеріалу дослідження, *описовий метод* для інтерпретації та характеристики виявлених лінгвостилістичних засобів в оригіналі, *порівняльний аналіз* для зіставлення мови оригіналу та мови перекладу, *метод кількісного аналізу* для визначення найчастотніших способів відтворення засобів індивідуального стилю автора.

Наукова новизна цієї роботи полягає у тому, що здійснено системний аналіз засобів індивідуального стилю Ерін Моргенштерн на всіх мовних рівнях (фонетичному, лексичному, стилістичному та синтаксичному) у зіставленні з українськими перекладами Єлени Даскал. У роботі визначено ключові засоби індивідуального стилю письменниці та окреслено специфіку способів їх передачі, що забезпечують відтворення авторської манери українською мовою.

Практична цінність полягає у можливості використання результатів дослідження у навчальних курсах з таких дисциплін, як «Зіставна стилістика англійської та української мов» та «Теорія та практика перекладу».

Теоретична цінність дослідження полягає в уточненні підходів до аналізу індивідуального стилю автора у зіставному аспекті та розширенні уявлень про механізми відтворення його засобів у перекладі. Отримані результати поглиблюють теоретичні положення сучасної лінгвостилістики та перекладознавства, зокрема в межах вивчення перекладацької інтерпретації художнього тексту.

Апробацію основних результатів дослідження здійснено у вигляді тез на тему «Про співвідношення понять “індивідуальний авторський стиль”, “ідіостиль” та “ідіолект”», представлених на Всеукраїнській науково-практичній конференції «Могилянські читання – 2025: досвід та тенденції розвитку

суспільства в Україні: глобальний, національний та регіональний аспекти» (секція «Гуманітарні науки»), що відбулася 13.11.2025.

Структура дипломної роботи складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку використаної літератури та трьох додатків. Загальний обсяг – 101 сторінка.

РОЗДІЛ I. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ІНДИВІДУАЛЬНОГО СТИЛЮ АВТОРА

1.1 Визначення поняття «індивідуальний стиль автора» в науковому дискурсі

Кожен письменник стикається з фундаментальним парадоксом, властивим самій мові. Жоден автор не творить у вакуумі. Він змушений починати свою роботу в межах колективної, успадкованої структури. Водночас її скінченні правила та слова здатні породжувати безмежний спектр унікальних висловлювань та нових значень. Письменники долають цю прірву між традицією та інновацією, щоб утворити свою індивідуальність. Саме в цьому процесі маневрування між обмеженнями та свободою і виникає поняття індивідуального стилю автора. Стиль – це не вроджена якість чи пасивне оволодіння. Стиль відображає те, як письменник формує мову, щоб передати оригінальність у межах усталених структур. Його краще розуміти як відчутний слід певної свідомості в русі, помітний результат унікальної боротьби автора, коли він долає межі між системними обмеженнями та творчою свободою. Поняття стилю багатозначне, розмите, сповнене суперечностей, і навряд чи є щось більш суб'єктивне, адже художня мова – це поле, де сходяться літературознавство з його пошуком сенсів і лінгвістика з її аналізом форм.

Л. Гіков підкреслював, що в 60–70-х роках ХХ століття вчені закликали до комплексного підходу до вивчення індивідуального стилю автора, поєднуючи методи обох дисциплін [10]. В. Гумбольдт ще раніше звернув увагу на повсякденну мову як основу індивідуального стилю [цитуються у Гладун, 11]. Б. Блох уточнював: індивідуальний стиль автора – це сукупність висловлювань, які людина використовує в певний період. А Б. Блумфілд наголошує, що мовлення не статичне – воно змінюється разом із досвідом [цитуються у Гладун, 11]. Стиль, виходить, не застиглий, він міняється, як і сама людина.

Індивідуальний стиль автора сьогодні розглядають як сукупність виражальних засобів. Однак це не хаотичний набір. Це свідомо відібрані та структуровані елементи, що підпорядковані головному завданню – реалізації комунікації. Вибір цих засобів завжди відбувається в полі літературної норми – як у межах окремого стилю, так і в ширшій системі мови в цілому. Таким чином, стиль, якщо дивитися широко, – це сплетіння трьох початків: функціонального, виражального та, що найважливіше, індивідуального.

Традиція вивчати стиль саме через призму вибору має глибоке коріння. Для відомого дослідника О. Кухар-Онишка стиль – це перш за все авторська оптика, спосіб бачення світу. Саме ця оптика і перетворює набір елементів на цілісний твір [цитуються у А. Науменка, 36]. Вона пронизує все, забезпечуючи йому системність. Проте це бачення не виникає самобутньо. Воно завжди виростає з конкретного соціокультурного ґрунту. Індивідуальне формується в діалозі з загальним [цитуються у А. Науменка, 36]. Стиль завжди є продуктом конкретного національного соціокультурного середовища. Середовища, в якому письменник живе і творить. На цьому перетині особистісного досвіду та загального культурного контексту і утворюються унікальні риси письменника.

В сучасній науці не існує єдиного визначення індивідуального стилю автора. Можна знайти різні трактування, але є в них і спільна риса. Стиль розуміють як сукупність унікальних ознак, що формують авторську манеру. Ці ознаки – не випадковий набір. Вони виражають світогляд митця, породжені конкретними історичними умовами, і навіть диктують ідейні особливості творів. Індивідуальний стиль автора – унікальна комбінація змістових і формальних ознак, що складає творчий почерк автора. Процес формування цієї комбінації динамічний і часто не прямолінійний. На нього впливає низка чинників. Безумовно, ключовий – це світогляд письменника, тип його художнього мислення. Суспільний контекст також залишає на ньому свій відбиток. Важливою рушійною силою є напруга між традицією та новаторством – між тиском усталених літературних норм і прагненням цих норм переступити. І головне: ця система не зупиняє свій розвиток. Вона еволюціонує разом із митцем

та відображає його внутрішній розвиток, зміну поглядів, набуття нового досвіду [10].

Саме тому дослідження індивідуального стилю автора відкриває можливість зрозуміти саме індивідуальність автора. Його унікальне бачення світу, особливості мовного мислення. Сучасна філологія трактує індивідуальний стиль автора саме як систему, цілісний комплекс принципів. Завдяки цій системі письменник і моделює власну художню реальність. Через відбір мовних засобів, через конкретні образи та способи висловлювання він будує свою, відмінну від інших, картину світу.

Звернімося до словників. «Літературознавчий словник-довідник» за редакцією Р. Гром'яка пропонує визначати індивідуальний стиль автора як іманентний прояв істотних ознак таланту у конкретному художньому творі. Це поняття розглядається і як мистецька документалізація своєрідності світосприйняття певного автора. Тобто, враховується його нахил до мислення раціонального чи ірраціонального, дотримання міметичних принципів чи, навпаки, «розкутого образотворення». Все це, включно з естетичним смаком, у своїй сукупності і формує неповторне духовне явище [28].

Іншими словами, індивідуальний стиль автора можна окреслити як сукупність специфічних мовленнєвих та методологічних особливостей мови творця. Саме через цю сукупність і реалізується лінгвістичний характер його мовної особистості. Стиль тут передусім індивідуальна риса. Ця унікальність авторської мови виявляється цілком конкретно: у своєрідній манері вираження, в особливому використанні слів, у тому, як саме митець описує сутність речей наявними лінгвістичними засобами. Індивідуальний стиль автора постає як комплексна система мовних методів. Система, яка, власне, і покликана висвітлювати цей конкретний творчий художній світ.

У «Словнику літературознавчих термінів», індивідуальний стиль визначається як ідейно-художня своєрідність творчості письменника. Далі поняття розширюється, охоплює риси творчої індивідуальності. Ці риси детерміновані цілим комплексом чинників: життєвим досвідом, загальною

культурою, характером, уподобаннями і, звісно, орієнтацією на певні літературні напрями [27]. Ю. Ковалів розглядає стиль як спосіб здійснення художньої творчості, що неминуче передбачає наявність у митця особливої манери і таланту [27].

Дещо з іншого боку підходить В. Кухаренко [26]. Вона пропонує бачити в індивідуальному стилі результат прямого взаємозв'язку – зв'язку між творчими ідеями автора та мовними засобами, які добираються для їх втілення. Мова в такій парадигмі є інструментом кодування. Вона кодує повідомлення, яке читач потім має розшифрувати і сприйняти. Реципієнт перестає бути пасивним об'єктом. Він бере активну участь у сприйманні, в інтерпретації, по суті, розкриваючи авторський задум через власне сприйняття.

Досить чітко свою позицію формулює О. Семенюк [45]. Вона стверджує, що індивідуальний стиль автора є, по суті, віддзеркаленням того, як письменник уявляє собі буття. Саме за його допомогою митець формує й доносить особисте осмислення життєвих проблем.

Для передачі цього характерного бачення дійсності, автор свідомо ставить у своєму задумі певну інформаційну задачу. Реалізується вона вже завдяки арсеналу конкретних стилістичних прийомів. Це може бути специфічна експресивна лексика, новаторські ідеї, особливе семантичне навантаження чи емоційне забарвлення тексту. Індивідуальний стиль автора, за О. Семенюк [45], виникає не в ізоляції, а з огляду на соціокультурні фактори. Він завжди охоплює складний взаємозв'язок між усталеними формами та новаторством у мистецькій спадщині. Він відзначається характерними рисами, що прямо зумовлюються психологічною та ментальною постаттю митця, баченням світу та досвідом.

Дещо інший, більш структурований, погляд пропонує О. Селіванова [44]. Вона аналізує індивідуальний письменницький стиль крізь призму трьох ключових категорій, які, в сукупності, визначають унікальність художнього тексту:

- системність (охоплює базові складники організації твору – жанр, стиль і метод);

- інформативність (передбачає багатоканальність повідомлення і має на меті розкриття концептуальної сутності тексту);
- індивідуальність (пов'язана з виявленням особистісних рис автора та тих неповторних характеристик, що притаманні його індивідуальному стилю) [44].

Подібний підхід відзначається і у А. Бондаренка [6], що розглядає індивідуальний стиль письменника як форму художньо-текстової комунікації (діалог між автором та читачем). При цьому текст з авторської перспективи не є завершеним, бо залишається відкритим через можливість різних інтерпретацій реципієнтом.

Саме бачення мови не як «твору» (готового результату), а як «енергії» (діяльності), має тут принципове значення. Мова ніколи не є завершеною; вона – рух, динамічний процес. Такий підхід ламає статичне уявлення. Він дозволяє побачити мову як живе середовище, в якому, власне, і відбувається формування, кристалізація індивідуального досвіду. Дослідження індивідуального стилю традиційно відбувається у двох основних площинах. Це, по-перше, площина мовознавча, і, по-друге, літературознавча. У межах суто лінгвістичного аналізу фокус уваги, що логічно, зміщується на мовні засоби. На їхнє емоційне забарвлення, на ступінь виразності. Літературознавство ж акцентує на іншому. Воно зосереджене на вивченні самого художнього тексту, для чого послуговується різними моделями аналізу та синтезу. Н. Астрахан, до прикладу, чітко розрізняє моделі художню та інтерпретаційну [2]. Такий поділ дозволяє системно охопити повну структуру художньої композиції. Причому робота саме художньо-інтерпретаційної моделі фундаментально залежить від особистого сприйняття, тлумачення, детального розбору. Іншими словами, процес читання ніколи не буває стерильним; він неминуче передбачає суб'єктивне емоційне занурення. Індивідуальний стиль автора завжди тісно переплетений з біографією митця, з його характером, з його неповторними рисами. Історичне тло, динаміка епохи, навіть темперамент – усе це знаходить своє відбиття. Саме тому стиль і виступає ключовою, опорною частиною в літературному аналізі. Він

матеріалізується, проявляється у всьому – у вибудові сюжетних ліній, у моделюванні персонажів, у загальному змістовому наповненні твору [2].

Саме А. Ткаченко вводить в обіг поняття феноменології та типології стосовно індивідуальних стилів. Він, власне, і пропонує аналізувати їх у нерозривній єдності [52]. Поєднуючи риси типологічні (тобто, спільні для певної епохи) з рисами феноменологічними (унікальними, притаманними лише одному конкретному письменнику). Це дало йому змогу сформулювати ширше визначення. У такому широкому розумінні, за А. Ткаченко, індивідуальний стиль – це передусім естетично помітне відхилення. Або ж, навпаки, свідоме дотримання канонів макропоетики. Ця «помітність» виявляється не абстрактно, а через матерію художнього слова, тобто, через форму. Проте це не просто форма – це той самий спосіб її організації, який у підсумку створює новий художній зміст [52].

С. Биби́к окреслює два ключові шляхи дослідження стилю митця. Системно-функціональний шлях охоплює комплексний огляд творів, з акцентом на їхню роль в еволюції української літературної мови чи як втілення естетичних можливостей мови з урахуванням соціально-політичних уподобань автора. Інший шлях фокусується на конкретних мовних шарах, де через окремі одиниці мови видно почерк митця [5].

Стилістичні рішення стають значущими і навіть видимими лише на тлі умовностей та очікувань. Парадоксально, але індивідуальність автора визначається не ізольовано, а в динамічному зв'язку з колективними мовними практиками, які він підриває, удосконалює або посилює. Таким чином, авторський голос стає чутним не на тлі тиші, а на тлі резонансного гулу колективної мови. К. Коваленко акцентує на динамічності індивідуального стилю: письменник, зберігаючи загальне стильове обличчя, у кожному новому творі його модифікує. Це закономірно, адже зміна світогляду митця, тематики та проблематики його творів зумовлює й трансформацію стильових параметрів [22].

А. Ситченко пропонує бачити в індивідуальному стилі цілісну систему, систему образотворчих засобів. Таку систему, що охоплює водночас і зміст, і форму літературного твору. Саме ця система, за А. Ситченко, і є тим, що виражає життєвий та естетичний досвід митця. Причому вона завжди враховує ширший контекст – традиції національної та світової культури [46].

М. Едер, у свою чергу, вдається до значно гострішої метафори. Він визначає індивідуальний стиль як стилістичний «відбиток пальця». Тобто, це сукупність цілком конкретних, відстежуваних лінгвістичних ознак. Саме вони й виявляють, роблять видимою, авторську унікальність літературних текстів. М. Едер зазначає: завжди існує певна підмножина мовних характеристик [63]. Ці характеристики не є спільними для письменників, що працюють в одному жанрі чи належать до однієї епохи.

Таким чином, можемо стверджувати, що «індивідуальний стиль автора» – це система складна, динамічна та багатовимірна. В ній органічно сплітаються чинники найрізноманітнішої природи: мовні, психологічні, культурні, естетичні. Попри різницю в підходах до вивчення індивідуального стилю автора, зазначені дослідники солідарні в тому, що стиль – це завжди результат індивідуальної мовотворчості. Він формується в межах колективної норми, але він її трансформує. Він не є чимось застиглим, адже це не константа. Індивідуальний стиль письменника змінюється – разом із життєвим досвідом автора, з еволюцією його світогляду, з новими художніми завданнями. Це і підтверджує його динамічний характер. Усі інтерпретації індивідуального стилю автора акцентують на одному - системності. Стиль проявляється через характерний добір, специфічну організацію мовних засобів. Саме вони кодують авторське бачення світу, а читач у цій комунікації виступає не пасивним спостерігачем, а активним учасником. Індивідуальний стиль не можна звести до простого набору прийомів. Він охоплює глибші речі: структурні принципи тексту, його інформативність, концептуальність, самі способи художнього моделювання реальності. Отже, індивідуальний стиль автора – це системно організована сукупність мовних і художніх рішень. Вона культурно й психологічно

вмотивована і відображає неповторний спосіб мислення митця, виникає на складном перетині: традиції та інновації, колективної норми та особистісного досвіду. І саме в цій взаємодії вона і формується як стрижнева характеристика авторської творчості.

1.2 Проблема розмежування понять «індивідуальний стиль автора», «ідіолект» та «ідіостиль»

Спроби розкрити індивідуальні особливості мовлення письменника через поняття індивідуального стилю, ідіолекту та ідіостилю є актуальною тенденцією. Однак вона не призвела до чіткого термінологічного розмежування. У науковому полі єдності немає. У багатьох сучасних дослідженнях ці поняття взагалі ототожнюються. Розглянемо поняття «ідіостиль». В працях А. Ситченко [46] та Н. Сологуб [48] ідіостиль розглядається як мовна система, що віддзеркалює естетичну індивідуальність автора. Для соціолінгвістів – зокрема Л. Ставицької – ідіостиль узагалі не можна відокремити від соціального досвіду мовця, його групових маркерів, гендеру, соціолекту [49]. Когнітивісти ж (О. Дойчик [15]) наголошують на його ментальній основі. Тобто стилістична своєрідність стає лише верхнім шаром глибшої когнітивної структури, яка формує художній світ автора. Психолінгвісти йдуть ще далі: у працях В. Папіш [41] ідіостиль постає як механізм взаємодії «автор – текст – читач», тобто як динамічна модель передачі ціннісних і емоційних доміант.

На цьому тлі особливо цікавою виглядає позиція перекладознавства. Тут поняття ідіостилю виходить за межі опису та стає практичною проблемою. М. Іваницька [20] та А. Науменко [37] демонструють, що ідіостиль одночасно повинен бути відтворений у перекладі і водночас неминуче змінюється під впливом ідіостилю самого перекладача. Цей подвійний рух робить категорію особливо помітною і ще раз підтверджує її системний характер. І ось тут стає очевидно, чому ідіостиль і індивідуальний стиль автора настільки зближені. Вони описують однаковий феномен – індивідуальну систему мовних засобів, що

формує художнє мовлення письменника. Їхні межі фактично накладаються. Тому й розмежувати їх чітко досить важко, а подекуди й недоцільно.

Ідіолект – це мовлення конкретної особи загалом, у побуті, у всіх видах комунікації. Це індивідуальна мовна система, але не літературна і не стилістична. Вона не залежить від художнього задуму, не має обов'язкової естетичної спрямованості. І саме тому її не можна ототожнювати з індивідуальним стилем автора чи його ідіостилем. Останні – категорії тексту і творчості; ідіолект – категорія мови особи в широкому сенсі, незалежно від того, є ця особа митцем чи ні [37].

У структурному підході, описаному В. Кухаренко, центральним поняттям стає «образ автора» – текстова проекція особистості, через яку формуються жанрові, стилістичні й індивідуальні риси художнього мовлення. Дослідниця зауважує, що саме через образ автора формується унікальний художній стиль письменника. У стилі найповніше проявляється його творча індивідуальність і визначається концептуальний задум твору [26]. Індивідуальний стиль автора та ідіостиль фактично перетинаються. В обох випадках йдеться про системну, цілісну організацію засобів, що формують унікальну манеру письма.

Подібні висновки можна простежити й у С. Соколовської [47]. Вона трактує образ автора як одну з важливих категорій комунікативної стилістики тексту. На її думку, саме ця категорія здатна інтегрувати в єдине ціле композиційні, мовностилістичні та суто мовні елементи, щоб у їхній комбінації виразити художню сутність твору. С. Соколовська описує ідіостиль як спосіб структурної організації художньої думки, що зближує його з поняттям «індивідуальний стиль автора». Проте водночас ці підходи не зачіпають сфери ідіолекту. Ідіолект – не текстова, а мовленнєва категорія, що не залежить від художніх структур і не потребує композиційної цілісності [47].

Естетично маркований підхід, представлений Л. Домилівською [16], акцентує на лінгвоестетичній природі ідіостилю. Тут йдеться про естетичну трансформацію мовних засобів і про те, як автор надає звичним одиницям неповторного символічного забарвлення. Л. Домилівська зазначає, що ідіостиль

– це спосіб естетичного мислення, у якому позамовні чинники (культура, досвід, естетичний смак) поєднуються з мовними.

Образно-композиційний підхід додає ще один вимір розуміння ідіостилю. Він зосереджується на динаміці мовних форм і на тому, як під час створення тексту змінюються образи, синтаксичні моделі, композиційні рішення [87]. Тут аналіз спрямований на внутрішній рух тексту, на складні механізми побудови художньої структури. Такий погляд ще більше зближує ідіостиль з індивідуальним стилем автора, адже обидва поняття прямо пов'язані з організацією художнього матеріалу. Однак це не властиве ідіолекту, адже він не потребує композиції, бо він не будує художню реальність.

Інший погляд надає дискурсно-центричний підхід. Він переносить аналіз із суто текстового рівня на комунікативний: художній твір розглядається як взаємодія між автором і читачем. У працях А. Бондаренка [6] та О. Селіванової [44] ідіостиль визначається як елемент художнього дискурсу, у якому проявляється і прагматика авторського висловлювання, і когнітивні структури, що стоять за ним. Така інтерпретація суттєво розширює межі поняття: індивідуальний стиль та ідіостиль – феномени одного порядку, адже в обох випадках йдеться про текстову реалізацію авторської інтенції.

Комунікативно-когнітивний підхід висвітлює інший аспект проблеми – моделювання авторської картини світу. Тут у центрі стоять концепти, які формують художнє бачення й стають основою індивідуального стилю. В. Кухаренко [26] наголошує, що саме концепти визначають спосіб організації тексту: вони реалізуються через різноманітні мовні засоби, охоплюючи різні рівні художньої структури. Тобто індивідуальний стиль є системою концептуальних моделей, що проявляється в тексті. Індивідуальний стиль та ідіостиль відображають когнітивний простір митця.

Широкий спектр досліджень у цьому напрямі – від О. Байоль [3] та Л. Брославської [7] до О. Дойчик [15], К. Голобородько [12], О. Мазепової [29] та І. Шевченко [7] – підтверджує: ідіостиль є способом реконструкції індивідуального когнітивного досвіду. Наприклад, О. Мазепова [29] демонструє,

як концептуальний аналіз дозволяє виявити специфічні ментальні моделі поета, тобто простежити індивідуальний «когнітивний ландшафт». Це вже інший рівень інтерпретації, значно глибший, ніж той, на якому функціонує ідіолект. Адже ідіолект відображає мовлення особи поза художнім задумом. А от ідіостиль – це саме те місце, де концептуальні структури стають художньо значущими. У різних підходах індивідуальний стиль автора та ідіостиль стабільно постають як категорії, що описують творчу, цілеспрямовану й концептуально організовану мовну діяльність.

Лінгвостилістичний підхід пропонує розглядати ідіостиль через систему функціональних стилістичних доміант. У центрі опиняється не окрема мовна одиниця, а принципи добору й синтезу засобів (від лексичних і граматичних до фразеологічних і синтаксичних). Сюди ж логічно належать тропи, фігури, тобто ті компоненти, що створюють художню структуру тексту. У працях Л. Мацько [33] та Л. Ставицької [49] ця парадигма розширюється й поглиблюється: ідіостиль – це результат функціонування мовних доміант у художньому просторі, цілеспрямованого авторського відбору. Це, власне, і зближує його з індивідуальним стилем, бо в обох випадках мова йде про системний художній спосіб створення тексту. І навпаки – саме цей системний характер відмежовує ідіостиль від ідіолекту, який не вимагає свідомої організації мовлення і може бути фрагментарним, непослідовним або навіть суперечливим [49].

У сучасній науці дедалі частіше поєднується лінгвостилістичний аналіз з іншими методологіями. Ю. Юріна [56], наприклад, трактує ідіостиль О. Теліги як вербальну реалізацію авторської картини світу, яка виявляється у фонетичних, лексичних та граматичних доміантах тексту. Н. Безребра [4] трактує ідіостиль як репрезентацію внутрішнього та зовнішнього світів митця. Така інтерпретація робить поняття ідіостилю надзвичайно близьким до категорії «індивідуальний стиль автора», адже в обох випадках мовні засоби відображають спосіб художнього мислення.

Л. Коткова [23], вивчаючи ідіолект В. Винниченка, виявляє стилістичні константи, що вербалізують його концептуальну картину світу та унікальність

мислення через аналіз лексико-фразеологічних засобів та всієї системи виразності. Це демонструє межу між двома поняттями: ідіолект може містити стилістичні ознаки, однак вони не є обов'язковими й не завжди формують системну художню структуру. І. Макар [30] демонструє, що лексична система є невід'ємною складовою твору Лонга. А О. Строкаль [51] визначає ідіостиль як комбінацію лексичних і звукових засобів, через які вербалізуються інтенційні та художні доміанти автора. Тут можемо спостерігати наступне: ідіостиль – це системна авторська модель, а ідіолект оперує лексичними одиницями, але не обов'язково перетворює їх на художню систему [51].

Лінгвостатистичний підхід робить акцент на кількісних параметрах тексту: частотності мовних одиниць, розподілі конструкцій, структурних характеристиках. Він дозволяє визначити риси ідіостилю об'єктивно, поза суб'єктивними оцінками дослідника. Це, знову-таки, зближує його з індивідуальним стилем автора, бо в обох випадках враховується повторюваність, стабільність і системність [87].

Лінгвотипологічний підхід пропонує розглядати ідіостиль як систему типових авторських моделей – своєрідний набір структурних патернів, що повторюються у творах письменника [87]. Це ще одна площина, у якій ідіостиль та індивідуальний стиль автора перетинаються.

Л. Ставницька пропонує наступне: кожен ідіостиль у сучасній літературі є одночасно й ідіолектом. Тобто індивідуальний художній стиль не відділяється від загальної мовної практики автора. Цей погляд нівелює текстову специфіку художнього стилю та зводить його до приватних особливостей мовлення. Інша позиція є протилежною. Вона зумовлюється протиставленням ідіолекту як загальномовної норми носія мови та ідіостилю як естетично організованої системи засобів [49]. Незважаючи на те, що обидва феномени ґрунтуються на індивідуальності, сфера їхнього функціонування принципово різна. Ідіолект проявляється у повсякденному мовленні людини, тоді як ідіостиль формується лише в умовах художньої творчості, де мовні ресурси набувають текстової структурованості.

У багатьох сучасних працях ідіостиль послідовно постає як категорія ширша. Дослідники підкреслюють, що ідіостиль охоплює повний спектр мовних засобів автора – від фонетичних і морфологічних до синтаксичних. У той час як ідіолект відображає лише частину цієї системи, передусім ключові мовні звички, що повторюються у мовленні особи [49]. Власне, саме на цьому рівні й уточнюється головна різниця: ідіолект – це фон загальної мовної поведінки, а ідіостиль – це організована художня система, яка вбирає в себе ідіолект, але не зводиться до нього. Особливо показовою є позиція, окреслена в енциклопедії «Українська мова». Тут поняття «індивідуальний стиль» та «ідіостиль» фактично зрівнюються. Вони трактуються як повні синоніми, що позначають сукупність виражальних засобів, які виконують естетичну функцію та вирізняють мовлення певного автора [53]. Визначення акцентує на творчому досвіді письменника, його світосприйнятті та емоційному тлумаченні дійсності.

Ідіостиль, на відміну від ідіолекту, проявляється не лише у звичках мовлення. Він відображається й у тій художній компетенції, яка охоплює вибір засобів, організацію тексту, естетичні пріоритети й навіть спосіб мислення. У той час як ідіолект зосереджений на мовленнєвій практиці автора в її хронологічній повноті, ідіостиль фіксує те, що лежить глибше: текстову архітектоніку, механізми образотворення, структуру художнього бачення. Попри це, більшість науковців погоджуються з тим, що ідіолект є складником ідіостилю. Він надає матеріал для реалізації стилістичної системи, але не вичерпує її. Ідіостиль включає те, що виходить за межі мовних одиниць: композиційні структури, особливості наративної організації, графічні прийоми, стильові домінанти. І саме тому зведення ідіостилю до ідіолекту – методологічно неточне. Власне, це й підкреслює І. Єрназарова [64], яка наполягає, що без чіткого розмежування цих понять неможливо адекватно описати мову майстра слова. Ідіолект в цій парадигмі – сукупність індивідуальних мовних характеристик особистості. Це її індивідуальний погляд на загальну мову, той самий запас індивідуальної мовної діяльності, що лежить в основі майстерності. Ідіостиль – це вже інше поняття. Це індивідуальний авторський стиль письма, розмовна особливість художнього

твору. Це, зрештою, предмет вивчення стилістики. Саме ця дихотомія і дозволяє розрізнити ідіолект одного письменника від іншого – через класифікацію, характеристику, порівняння. Дослідження ж індивідуального стилю, в свою чергу, служить визначенню самої манери використання мови. І тій майстерності, з якою автор застосовує мовні засоби, аби розкрити ідейний зміст.

Принциповим є розрізнення, яке пропонує Л. Ставицька, – між широким і вузьким розумінням ідіолекту. У широкому сенсі, за її словами, це репрезентація конкретної мови індивідом. Тобто, по суті, вся сукупність творів, створених мовцем, яку лінгвіст може проаналізувати. Вузьке ж значення – це характерні мовні риси окремого носія [49]. Така двоїстість важлива, бо дозволяє точніше визначити межі між ідіолектом та ідіостилем. У широкому розумінні вони можуть збігатися корпусно, але у вузькому – функціонально різняться. Поруч із цими трактуваннями існують і дещо інші думки. Наприклад, А. Науменко [37] визначає ідіолект як персональний стиль, але ставить його нижче функціонального стилю в системі мовлення. На його думку, ідіолект не досягає рівня естетичної організації тексту, властивої ідіостилю та індивідуальному стилю автора.

О. Селіванова, у свою чергу, пропонує визначення, що поєднує раніше зазначені погляди. Для неї ідіолект – це індивідуальний різновид мови. Він реалізується у сукупності різних ознак мовлення. Але в письмовому мовленні, наголошує вона, він вже виявляє риси ідіостилю [44]. Тобто на межі мовлення й тексту відбувається перехід: ідіолект починає структуруватися, набувати естетичної функції та формувати композиційну впорядкованість.

Тісний зв'язок між індивідуальним стилем автора, ідіолектом та ідіостилем підкреслюють і Д. Джургенс та Ц. Чжу [68]. На їхню думку, саме ці три феномени становлять основу аналізу мовної особистості письменника в сучасній лінгвістиці. Але, попри взаємозалежність, межі між ними потребують точного визначення. Ідіолект у трактуванні дослідників – це сума індивідуальних мовних характеристик особистості: словник, синтаксичні конструкції, інтонаційні моделі. Це спосіб, у який людина використовує загальнонаціональні мовні

засоби. Ідіостиль же – це мовлення художнє, стилістично організоване. Його природа текстова, він виявляється у структурі твору, у власній поетиці автора, у повторюваних прийомах, які створюють його художній світ. Саме тому аналіз ідіолекту дозволяє виявити резерви індивідуальної мовної діяльності – той шар, що передує художній організації й впливає на неї. Це мовні звички, індивідуальні лексеми, синтаксичні уподобання. А от аналіз ідіостилю виявляє вже інше. Йдеться про специфіку творчого мислення, духовний світ митця, систему концептів, на які спирається його письмова манера, про рівень знань та досвіду, що оприявнюється через структуру художнього тексту. Ідіолект може вказати на мовну індивідуальність, але не пояснить художньої. Ідіостиль, навпаки, дає змогу зрозуміти, як індивід перетворює мовні засоби на інструмент творчості [68].

О.Павличко пояснює: ідіолект – це вузький, чіткий лінгвістичний термін. Натомість ідіостиль – поняття значно ширше. Воно охоплює принципи текстотворення, внутрішній світ письменника [39]. Тобто ідіолект описує мовну поведінку особи, а ідіостиль – її творчу манеру.

К.Гайзен пропонує розрізнати два основні значення: тотальне та вузьке [66]. Тотальне охоплює всю мову індивіда – весь потенціал його висловлювань, байдуже, зафіксованих чи ні. Це своєрідний повний мовний «обсяг» особи. Вузьке ж значення набагато стриманіше. Воно враховує лише фактично реалізовані мовні висловлювання, свідомо залишаючи поза увагою знання, емоції чи почуття мовця.

Інший підхід до визначення засобів ідіолекту пропонує Б. Стельмах [50]. На його думку, ідіолект письменника проявляється через конкретні елементи: пунктуацію, композицію тексту, зорові та звукові образи, ритміку, мелодику. Тобто дослідник переносить аналіз із «мовлення загалом» на структуру літературного твору, фактично підводячи ідіолект до межі з ідіостилем. О.Павлишенко акцентує на статистичному аспекті й виділяє середовище найчастотніших лексичних одиниць, тих, які автор використовує частіше, ніж інші письменники [40]. Це надає ідіолекту більш об'єктивного виміру і водночас

показує, як індивідуальні мовні звички поступово формують унікальний мовний профіль.

У змісті поняття ідіолекту завжди присутня рухливість. Його поділяють на два аспекти: перший – тотальна сукупність мовних засобів індивіда, включно з усіма можливими й потенційними висловлюваннями; другий – конкретний мовний продукт, тобто те, що фактично реалізовано. До цього додається й часовий вимір: ідіолект може описувати мовні характеристики певного періоду життя чи творчості. Цей хронологічний компонент частково наближає ідіолект до поняття стилю, але не робить їх тотожними. Адже стиль – це вибір, організація, художній задум, а ідіолект – лише мовна поведінка, яка може або перерости в систему, або так і лишитися розрізненими слідами мовної індивідуальності. Так, З. Сальцман, наприклад, визначає його як різновид мови унікального для конкретного носія [82]. Це трактування часто розширюють. Ідіолект постає як індивідуальна мова, детермінована цілим комплексом чинників: місце проживання, вік, професія, соціальний статус, загальний рівень культури. Саме ідіолект, таким чином, і підкреслює індивідуальність мовної особистості. Він розкриває багатогранність мови як загальнонаціонального явища, її невичерпний комунікативний потенціал. Така комплексність і уможливорює застосування мультидисциплінарного підходу. Він дає змогу поєднати, наприклад, лінгвістичний та перекладацький аналіз [82].

Ідіолект закономірно пов'язують із типовими мовними зворотами, мовленнєвими звичками, інтонаційними моделями, колоритом вимови. Дж. Ріка Перомінго та Дж. Брага Рієра визначають його як особистий спосіб користування мовою [80]. І цей спосіб справді включає наступні категорії: упізнавану інтонацію, характерні паузи, повторюваність певних синтаксичних моделей, улюблені слова й звороти. В. Альсіна пропонує ще ширше трактування: ідіолект – це спосіб, у який кожна людина користується мовою, а в просторі художнього тексту – спосіб мовлення кожного персонажа [57]. Таке розуміння переносить поняття з площини «мовлення автора» у площину «мовлення будь-якої мовної суб'єктності», що підтверджує відмінність ідіолекту від ідіостилу,

адже останнє поняття визначає художнє мовлення митця, а не мовну поведінку будь-якої особи.

В. Коста наголошує, що саме ідіолект здатен надавати текстові унікальності. Завдяки поєднанню загальнонаціональної мови з територіальними, соціальними та особистісними варіантами мовлення, ідіолект стає джерелом індивідуального забарвлення тексту [61]. Тут знову проступає межа: ідіолект може зробити мовлення впізнаваним, проте не гарантує його художньої організованості.

Польська дослідниця Б. Курилович проводить чітку межу. Ідіостиль, на її думку, – це сукупність мовних рис, що повторюються в текстах [72]. Це комунікативна система автора (лексика, синтаксис, спосіб організації думки). Ідіолект, натомість, охоплює значно ширше поле – усю мовну компетенцію людини, що формується протягом життя. С. Іглесіас дає доволі функціональне визначення: сукупність мовних засобів, характерних для конкретної особи [67]. Ідіолект – нерозривний зв'язок між особливим сприйняттям світу та мовною формою цього сприйняття. З такого погляду впливає принциповий наслідок: пріоритет зміщується. Важливішим стає коннотативне значення слів, те, яке надає їм автор, а не їхнє буквальне, словникове значення [67]. Тобто ідіолект відображає не тільки «як» говорить людина, а й «як вона бачить світ», і це робить поняття надзвичайно пластичним.

М. Калтхард зауважує, що в кожного, хто говорить мовою, є своя унікальна її версія. Вона формується з активного словника, набутого за роки і проявляється в тих виборах слів і фраз, які роблять мову впізнаваною. Залежить від ситуації, від досвіду – іноді змінюється радикально [62].

Таким чином, можемо розмежувати терміни так: ідіолект – це мовна індивідуальність мовця у широкому сенсі (поза й у межах художнього письма). Ідіостиль – художньо зорієнтована реалізація цієї індивідуальності в текстах, з її сталими стилістичними домінантами та прийомами. Ототожнювати ідіолект з ідіостилем в рамках нашого дослідження не будемо: перший охоплює ширшу сферу мовної поведінки, другий фіксує естетично марковані рішення письма.

Водночас поняття «ідіостиль» та «індивідуальний стиль автора» доцільно розглядати як взаємозамінні. Обидва означають своєрідність мовної системи митця, його унікальний спосіб організації художнього тексту. Саме через них розкривається творча манера, світобачення і мовна особистість автора, що й становить головний предмет лінгвостилістичного аналізу.

1.3 Засоби індивідуального стилю автора: загальна характеристика

Типові засоби індивідуального стилю автора – це мовні одиниці мовного рівня, які вирізняються частотністю вживання та особливою текстовою функцією. Вони мають конкретний смисловий потенціал, який властивий саме цьому автору. Вже у своїй взаємодії формують його індивідуальну стилістичну систему [79]. Типові засоби індивідуального стилю автора є тією характерною одиницею, від якої розгортається подальше осмислення тексту. Її впізнавання – критично важливий етап сприйняття. Саме воно дає читачеві ключ до авторського задуму, не виходячи за межі самого літературного тексту. Значення, що закріплюються в авторських творах, переважно залишаються відносно сталими, окреслюючи магістральні теми та ідеї його творчості. Індивідуальний стиль автора на текстовому рівні та на семантичному тісно пов'язані. Неможливо зрозуміти зміст, ігноруючи структуру тексту. Сам текстовий рівень індивідуального стилю автора ґрунтується на системі типових засобів індивідуального стилю автора. Вона пронизує всі мовні яруси твору – від лексики до синтаксису. Якщо структурувати аналіз типових засобів індивідуального стилю автора, то доцільно виокремити кілька рівнів: мовний, стилістичний, а також екстралінгвістичний та інтерпретаційний. У межах мовного рівня фокус зміщується на лексичні та синтаксичні засоби. Не менш важливою тут є авторська пунктуація і навіть графічні засоби, оскільки вони часто виконують значущу функцію у формуванні індивідуальної манери письма.

Підхід до аналізу типових засобів індивідуального стилю автора є неможливим без урахування загальної архітекτονіки мови. Як наголошує

О. Пономарів, будь-яка розвинена національна мова є «системою систем». Вона функціонує одночасно на кількох рівнях, що тісно переплітаються: фонетичному, лексичному, синтаксичному та стилістичному. Кожен із цих рівнів формує свій специфічний комплекс закономірностей. Саме вони й визначають організацію тексту [43]. Відповідно, постає питання реалізації. Індивідуальний стиль автора проявляється в тому, як митець оперує одиницями цих рівнів. Важливо визначити які елементи він свідомо чи несвідомо робить частотними, регулярними та значущими.

Такий погляд цілком підтверджує думку, що засоби стилю – це аж ніяк не випадкові мовні одиниці. Це системні маркери, що функціонують на всіх мовних рівнях. Саме тому аналіз індивідуального стилю вимагає розгляду тексту на чотирьох основних рівнях за класифікацією О. Пономаріва. Кожен з них дає змогу зафіксувати різні типи авторських регулярностей. Вони вже, у своїй сукупності, формують цілісну стилістичну систему – власне індивідуальний стиль [43].

Отже, індивідуальний стиль автора є насамперед мовною системою. Вона проявляється всюди – від звукової організації до найскладніших синтаксичних побудов. Тому аналіз типових засобів індивідуального стилю передбачає виключно комплексний, багаторівневий підхід. Адже лише у взаємодії цих рівнів відкривається повноцінний механізм формування авторського художнього світу.

1.3.1. Фонетичні засоби

Значення звукової організації тексту як ключового компонента естетичного ефекту та емоційної виразності у художньому мовленні підкреслюється багатьма дослідниками. Різні науковці намагалися це систематизувати. Наприклад, О. Переломова [42] визначає такі стилістичні елементи фонографічного рівня:

- фонетичні повтори (анафора (“*Victory is what we need. Victory is what we expect.*” – повтор на початку речень), епіфора (“*She wanted to live! She had to live!*” – повтор у кінці синтаксичних конструкцій), алітерація, асонанс);
- звукові повтори на межі фонетичного і морфологічного рівнів (“*singing, bringing, ringing*” – римована морфологічна повторюваність);
- актуалізація словесного наголосу (“*He never said that – never.*” – логічний наголос через графічне виділення);
- ритмічна організація тексту;
- використання графона та інших візуальних засобів (“*Dat f’ w’at Ah lak heem... ‘Ow toch, eh, you, M’sieu? ‘Ow toch? Ah buy heem quick*” – порушення графічної форми для передачі французького акценту).

П. Дудик [17] виокремлює чотири основні групи явищ фонетичної стилістики художнього тексту:

- частотне вживання певних фонем;
- звукові повтори (алітерація, асонанс, анафора, рефрен);
- звуконаслідування та звуковідтворення.

А. Арабаджи [1] деталізує окремі засоби звукової організації, які формують індивідуальний стиль автора:

- алітерація – повторення однакових або подібних приголосних звуків чи їх кластерів. Зазвичай це відбувається у наголошених складах, у сусідніх словах або на коротких інтервалах, часто на початку слів. Її головна функція – посилення ритмічного ефекту, створення певної мелодики, що допомагає передати емоційний настрій чи атмосферу (“*Wind whines and whines the shingle*” – повтор приголосного звука /w/).
- асонанс – навмисне повторення подібних голосних звуків, зазвичай у безпосередній близькості, для досягнення конкретного ефекту милозвучності (евфонії). Саме цей засіб надає тексту плавності, гармонійності, формуючи його музикальність (“*We real cool. We / Left school. We / Lurk late*” – повтор довгого голосного /i:/ у *we, real, ma* короткого /i/ у *lurk, little*; також повтор голосного /u:/ у *cool, school*).

- оноματοпея (звуконаслідування) працює на двох рівнях. Перший – прямий: це іменування речі чи дії через вокальну імітацію пов’язаного з нею звуку (*buzz, hiss, whiz, pitter-patter*). Другий, більш тонкий – це використання слів, чиє звучання саме по собі навіює сенс. Це сприяє створенню живого звукового образу, посилює емоційне сприйняття і надає тексту динамічності (“*I am so sick, so sick, so sick... O death, come quick, come quick*”).

Отже, аналіз наукових підходів О. Переломової, П. Дудика та А. Арабаджи дозволяє стверджувати, що фонографічний рівень є інструментом формування індивідуального стилю автора. Звукова організація тексту виконує смислотворчу функцію. Через систему фонетичних повторів (алітерація, асонанс), ритміку та звуконаслідування автор моделює унікальний емоційно-психологічний простір твору. Частотний добір цих засобів створює індивідуальний «звуковий почерк» письменника, перетворюючи фонетику з формального елемента на ключовий засіб реалізації естетичного задуму.

1.3.2. Лексичні засоби

Індивідуальний стиль автора – це складна система мовних ознак, яка утворює неповторний та впізнаваний авторський почерк. Усі автори спираються на загальний словник, але саме їхнє усвідомлене і послідовне відхилення від норми є помітним засобом стилістичної ідентичності.

У дослідженні індивідуального авторського стилю лексичні засоби відображають семантичний вибір й системні уподобання у слововживанні, неологізмотворенні (*moon-breathing silence, inkwoven paths*), колокаційні звички (*hushed lantern-glow, tide-soft footsteps*) та домінування семантичного поля. На думку І. Сидоренко, одним із найпоширеніших напрямів у дослідженнях індивідуального стилю автора є аналіз концептосфери автора у поєднанні з індивідуальним лексиконом [87].

Відомо, що письменники часто демонструють послідовну перевагу певним лексичним одиницям або синонімічним рядам. Наприклад, Л. Семак показує, що

в сучасній українській жіночій прозі набори синонімів (*flicker, shimmer, glimmer*) виступають як «експресивні константи ідіостилю письменниць», коли вибрані лексеми неодноразово з'являються для передачі емоційно та стилістично навантаженого значення [84]. Тому відстеження повторюваних синонімічних рядів може виявити авторський лексичний почерк.

Попри те, що чимало досліджень лексичного вибору спрямовані на загальноповживану лексику, автори, які постійно створюють нові слова або застосовують нестандартні лексеми (*heart-echoes, story-bound tides*), сприяють формуванню характерного лексичного профілю. Наприклад, Ю. Калимон підкреслює, що лексикон письменника можна розглядати як «ідеографічну сутність» за допомогою лексичного аналізу, що охоплює і самобутнє словотворення [69].

Використання неологізмів (*sorrow-smoke, velvetdark*) та архаїзмів (*thou wandering shade*) – це завжди свідоме відхилення від синхронної мовної норми. Цей прийом, по суті, робить мовне середовище тексту «незнайомим», чужим, що змушує читача вийти за межі пасивної рецепції. Його спонукають до активної взаємодії з тим, що автор конструює – з його оригінальним концептуальним та естетичним світом. Особливо показовим є те, як автор комбінує ці два полюси. Специфічний спосіб поєднання старого й нового розкриває основоположні аспекти його художнього задуму: його особистий зв'язок з історією мови, його позицію щодо мовних інновацій, зрештою, саму природу тієї реальності, яку він прагне побудувати [].

З суто лінгвістичної точки зору, неологізм – це новостворене слово, термін, або навіть словосполучення, яке перебуває в процесі набуття загального вжитку. Воно ще не кодифіковане, не прийняте офіційно до загальноприйнятої лексики. І цей його статус «неологізму» за своєю суттю тимчасовий. Як тільки слово стає достатньо поширеним, як тільки воно потрапляє до словника, воно перестає бути неологізмом. Воно стає просто стандартною частиною словникового запасу.

Для вивчення індивідуального стилю автора це розрізнення є принциповим. Існує дві основні категорії неологізмів. Перша – загальномовні.

Вони виникають органічно, в самій мовній спільноті. Їхня поява зумовлена необхідністю заповнити лексичні прогалини, що часто виникають через екстралінгвістичні фактори: технологічні досягнення, соціальні чи культурні зрушення, зрештою, запозичення. Функція таких слів суто номінативна й комунікативна. Вони покликані слугувати потребам усієї мовної спільноти [81].

Зовсім інша природа в авторських неологізмів, відомих також як авторизми чи okazіоналізми (*star-scribed, memory-lit corridors*). Це слова, свідомо сконструйовані письменником. Вони створюються для дуже конкретної, зумовленої контекстом мети в межах одного літературного твору. На відміну від загальноживаних, їхній успіх вимірюється зовсім не входженням у загальноживану мову. Їхня цінність – в естетичній, концептуальній чи наративній ефективності в тексті.

Якщо загальні неологізми прагнуть до інтеграції в макросистему стандартної мови, то авторські здебільшого функціонують у замкненій, внутрішньотекстовій мікросистемі. Автор, створюючи такі слова, фактично бере на себе роль лексикографа, але для свого власного, вигаданого світу. Тому письменник повинен «навчити» читача цієї нової лексики за допомогою повторень, діалогів і контекстуальних підказок. Цей процес перетворює акт читання на форму засвоєння мови [83].

Лексичні засоби також включають домінування певних семантичних полів, часте використання тематичних лексичних груп та повторювані мотиви. О. Левченко та М. Ділай [73] у своєму дослідженні української художньої літератури визначили як кількісні (частотність), так і якісні (метафоричність) концепти в індивідуальному стилі автора. Аналіз лексичних засобів у дослідженні індивідуального стилю автора не обмежується окремими словами. Важливо звертати увагу на тематичні лексичні групи, які автор систематично виводить на передній план. Вони стають ключем до розуміння його стилю. Фразеологізми, як стійкі мовні конструкції, відіграють особливу роль. Вони фіксують унікальні способи, якими письменник формує смисл, задає тон, виражає себе.

С. Федоренко та О. Білуха зазначають, що фразеологізми – це цілісні одиниці, які несуть семантичну та граматичну неподільність (*to lose oneself into the silence, to chase shadows, to hold one's breath against the dawn*) [55]. Їх часте використання в текстах автора стає маркером його мовної індивідуальності. Кожен письменник обирає певні фразеологізми. Вони, повторюючись, перетворюються на своєрідний підпис, що вирізняє його стиль.

Узагальнюючи роль лексичних засобів у формуванні індивідуального стилю автора, варто наголосити, що ідентичність письменника базується не так на обсязі словникового запасу, як на специфічних принципах комбінування мовних одиниць. Свідоме відхилення від норми через використання авторських неологізмів та архаїзмів перетворює пасивне читання на процес активного засвоєння нової мовної реальності. Водночас, стабільні лексичні патерни – домінування певних семантичних полів, синонімічних рядів та фразеологізмів – діють як стійкі маркери індивідуального стилю автора. Лексика у художньому тексті виходить за межі суто номінативної функції. Вона будує авторську концептосферу, де кожен вибір є свідомим елементом, який забезпечує впізнаваність та естетичну цілісність індивідуального стилю.

1.3.3. Стилiстичнi засоби

Виключно глибока обiзнанiсть зi стилiстичними аспектами тексту – ось що, безперечно, слiд визнати головною вiдправною точкою для аналізу твору: це стосується як окремого лiтературного полотна, так i iндивiдуальної творчої манери автора загалом. Рiч у тiм, що стилiстика, власне, вiдкриває внутрiшнiй, прихований механiзм того, як узагалi народжується смисл. Як зазначає Дж. Боуз-Байер, стилiстика прояснює дрiбнi, але суттєвi деталi художнiх творiв, даючи вiдповiдь на питання, як виникає метафора чи чому певнi синтаксичнi структури допускають двояке тлумачення [59]. Основою цiєї механiки є стилiстичнi прийоми, якi О. Селiванова визначає як надзвичайно важливу складову твору. Це досягається через свiдоме посилення певних рис або мотивоване вiдхилення плану змiсту чи форми вiд простого, буквально повiдомного способу [44].

Відтак, стилістика набуває значення, яке далеко виходить за межі суто теорії. Воно має чіткий практичний вимір для кожного, хто використовує мову. Як слушно зауважує В. Кухаренко, лише глибинне знання стилістики забезпечує користувача мови тими необхідними інструментами, які дають можливість влучно оперувати різноманітними засобами, що, своєю чергою, гарантує досягнення бажаного прагматичного та комунікативного ефекту у спілкуванні [26].

В. Жуковська, спираючись на різні класифікації, розглядає стилістичні засоби у двох великих категоріях: фігури заміщення (тропи) та фігури суміщення [19].

Тропи – це, по суті, мистецтво перейменування, коли звична назва об'єкта свідомо замінюється іншою, що відображає суб'єктивне бачення мовця. В. Жуковська поділяє їх на дві групи: ті, що позначають кількість, та ті, що якість.

Кількісні зміни – це фігури, що грають на ступені інтенсивності певної спільної риси між об'єктами:

- Гіпербола – це явне, свідоме перебільшення, яке автор використовує для посилення враження, досягнення драматизму чи гумору. Вона може стосуватися розміру, кількості, емоцій – будь-чого, що можна інтенсифікувати (*a hundred million welcomes, mountains of langoustines*). Хоча багато гіпербол стали звичними (*I haven't seen you for ages*), вони все одно активно використовуються.
- Літота – це особливий вид мейозису, що стверджує щось через заперечення протилежного. Має впізнавану структуру з часткою *not* та словом із негативним префіксом (*not uncommon, no little satisfaction*). Літота дозволяє пом'якшити висловлювання, висловити сумнів або обережність, що часто трапляється в науковому мовленні. [19]

Якісні зміни – це перенесення назви, що відбувається на основі суміжності понять (метонімія), їхньої подібності (метафора) або контрасту (іронія).

1. Метонімічна група (перенесення за суміжністю):

- Метонімія – це заміна назви одного об'єкта назвою іншого, тісно пов'язаного з ним. Зв'язок може бути найрізноманітнішим: місце → інституція (*the White House*), одяг → людина (*black shirt*), знаряддя → дія (*the pen*), автор → твори (*читати Шекспіра*).
- Евфемізм – це перифраза, що слугує для пом'якшення неприємних, грубих чи табуйованих понять. Жуковська наводить приклади евфемізмів у релігії (*Goodness*), темах смерті (*to pass away*), політиці (*the disadvantaged*), професіях (*exterminating engineer*), фізіології (*restroom*) та інших сферах [19].

2. Метафорична група (перенесення за подібністю):

- Метафора – це, напевно, найпоширеніший троп. Це перенесення назви на основі подібності (реальної чи уявної) між об'єктами з різних сфер. Часто використовується для характеристики. Тут важливо згадати концепцію тенора (об'єкт порівняння) та носія (те, з чим порівнюють). Метафори можуть бути розгорнутими, стертими або свіжими, авторськими. Їхня головна сила – в образності та естетичному впливі.
- Персоніфікація (уособлення) – це ще один різновид метафори, коли неживим предметам чи абстрактним поняттям приписуються людські риси та дії (*Mother Nature blushes, the breeze was hushed*). Може маркуватися відповідними займенниками (*he/she*), звертаннями або написанням з великої літери.
- Алюзія – натяк або непряме посилання на відомий культурний факт (літературний твір, історичну подію, міф, біблійний сюжет). Розрахована на ерудицію читача. Джерелами можуть бути Біблія, античність, фольклор тощо. Може створювати різний ефект – від піднесеності до іронії [19].

3. Епітет:

Епітет – це художнє означення, що надає об'єкту суб'єктивної оцінки. На відміну від логічного означення (*blue eyes*), епітет завжди емоційно забарвлений (*heartburning smile, sullen earth*). Епітети можуть виражатися різними частинами

мови. Жуковська наводить різні семантичні (affective, figurative; associated, unassociated; constant, descriptive-estimative, occasionally-associated) та структурні (simple, compound, phrase, sentence, inverted; single, string) класифікації епітетів.

4. Іронія:

Іронія – це троп, що базується на контрасті – між тим, що говориться, і тим, що мається на увазі, або між очікуванням і реальністю. Це може бути вербальна іронія (сказати одне, маючи на увазі протилежне), драматична (читач знає більше за персонажа) або ситуативна (події розвиваються несподівано). Іронія часто вимагає контексту для розуміння і може виражатися різними мовними засобами.

Фігури суміщення – це фігури, що стосуються того, як різні значення розташовуються поруч у тексті. Залежно від відношень між цими значеннями, їх поділяють на фігури ідентичності, нерівності та контрасту.

Фігури ідентичності – це фігури, де у контексті поєднуються близькі або синонімічні поняття:

- Порівняння – це відкрите, формально виражене зіставлення двох об'єктів з різних сфер за допомогою слів like, as, as if тощо (*eyes were like violets*). На відміну від метафори, яка часто натякає на багато спільних рис, порівняння зазвичай фокусується на одній. Як і інші тропи, порівняння можуть бути стерними (*as proud as a peacock*) або оригінальними, авторськими.

Фігури нерівності – це фігури, де поєднуються значення, що різняться за силою чи важливістю.

- Клімакс – це розташування слів чи фраз у порядку наростання їхньої емоційної чи логічної значущості. Створює ефект посилення, нагнітання (*they shook, they bellowed, they held their sides, they rolled*).
- Зевгма – це фігура, де одне слово (часто дієслово) синтаксично пов'язане з двома іншими, але семантично пасує лише до одного або використовується в різних значеннях стосовно кожного (*brought himself and his wife's excuses*). Ефект зазвичай комічний.

Фігури контрасту – це поєднання в тексті одиниць із протилежними значеннями:

- Антитеза – це протиставлення понять, образів чи станів, часто виражене через паралельні синтаксичні конструкції (*Youth is full of pleasance, Age is full of care*). Контраст може бути явним або контекстуальним. Використовується для підкреслення протилежностей та створення ритму.
- Оксиморон – це поєднання двох слів із взаємовиключними значеннями (*deafening silence, loving hate*). Свіжі оксиморони створюють яскравий, парадоксальний образ і передають складність почуттів чи явищ. Слід відрізнити їх від стертих виразів типу *awfully nice* [19].

Таким чином, аналіз стилістичних маркерів є основою для розуміння індивідуального стилю автора. Вони відображають унікальний підхід до мови, що формує індивідуальну манеру вираження. Тропи та фігури – ключові елементи – розкривають внутрішню сутність тексту та творчу ідентичність автора. Їхнє свідоме використання сприяє створенню багатогранного смислу, який відкликається у читача.

1.3.4. Синтаксичні засоби

Дослідження індивідуального стилю автора не вичерпується аналізом авторського словника, його лексичних преференцій. Значна, а подекуди й визначальна, частина мовної індивідуальності криється в самій архітектоніці фрази, у тому, як автор структурує висловлювання.

Синтаксична організація тексту – це поле свідомого чи інтуїтивного вибору. Саме тут автор вирішує, як поєднувати компоненти, як розставляти логічні та емоційні акценти, як фактично керувати ритмом та темпом оповіді.

Тому будь-яке повторюване, системне відхилення від узуальної, стилістично нейтральної синтаксичної моделі вже є маркером, сигналом. Такі структурні рішення ніколи не є суто формальною окрасою. Вони глибоко прагматичні, безпосередньо впливають на семантику висловлювання,

модифікують її, надають текстові певної експресії, динаміки, або ж, навпаки, створюють ефект навмисного уповільнення, монументальності чи напруженого очікування.

У дослідженні синтаксичної організації художнього тексту Л. Єфімов виділяє низку стилістичних прийомів [18]. Він, зокрема, розглядає явища, що стосуються як розширення чи скорочення стандартної моделі, так і зміни порядку слів або транспозиції їхнього синтаксичного значення. У контексті нашого дослідження варто зупинитися на кількох ключових із них.

Насамперед, це два протилежні прийоми, що оперують сполучниками.

Полісиндетон (багатосполучниковість) – стилістично марковане, надлишкове з граматичної точки зору, повторення сполучників; інструмент ритмічної організації тексту, що часто створює ефект уповільнення, навмисної монотонності або підкреслює кожну окрему ланку в переліку (*and the wind rose, and the shadows stretched, and the night deepened*).

На противагу йому, асиндетон (безсполучниковість) полягає у навмисному пропуску структурно очікуваних сполучників. Такий прийом різко динамізує мовлення (*he ran, stumbled, rose, kept running*). Він може передавати стрімкість подій, емоційне збудження, поспіх, зводячи в один ряд іноді й неоднорідні поняття.

Інша група прийомів стосується зміни звичного порядку або комунікативної настанови висловлювання.

Інверсія – це будь-яка свідомо зміна нейтрального, прямого порядку слів у реченні (*Silent was the house; broken was the spell; forgotten were the names*). Стилiстична інверсія завжди має на меті одне: виділити. Вона надає логічного наголосу або особливого емоційного забарвлення тому слову чи групі слів, які опиняються в нетиповій синтаксичній позиції.

Риторичні питання є яскравим прикладом транспозиції значення. За своєю синтаксичною формою це питання. Однак їхня прагматика зовсім інша. Вони не шукають відповіді, оскільки відповідь або вже очевидна, або імпліцитно міститься в самому питанні (*What hope could remain? What light could outlast such*

darkness?). Це, по суті, категоричне ствердження чи заперечення, загорнуте в питальну форму для посилення експресії.

Окремо варто виділити прийом, що базується на навмисній незавершеності. Апосіопесис – раптовий обрив висловлювання. Апосіопесис залишає потужний недоговорений підтекст, що часто несе модальні значення погрози, сумніву чи сильної емоції (*If you speak of this again...; I warned you that if he returns...*). Це фактичний «злам» наративу.

Подібну функцію дроблення інформації, але з іншим прагматичним ефектом, виконує парцеляція. Суть цього прийому полягає у свідомому розчленуванні єдиної синтаксичної структури на кілька інтонаційно відокремлених відрізків, які на письмі оформлюються як самостійні речення. Парцеляція імітує спонтанне, живе мовлення, де крапка фактично фіксує тривалу паузу, відтворюючи сам психологічний процес поступового формування думки (*Then the pain began. Slow. Deliberate. Methodical. And professional*) [18].

Отже, варто зазначити, що синтаксична організація тексту є не менш важливим маркером індивідуального стилю автора, ніж лексичний добір чи фонетична організація тексту. Описані фігури виконують чітку прагматичну функцію. Вони перетворюють статичну структуру речення на динамічний засіб виразності. Автор свідомо використовує їх для керування темпоритмом оповіді, розставлення логічних наголосів та створення емоційного підтексту.

1.4. Способи передачі засобів індивідуального стилю автора

Відтворення індивідуального стилю автора – це завжди виклик для перекладача. Цей унікальний стиль, витканий з особливих лексичних, синтаксичних, стилістичних та фонетичних мовних рішень, неможливо просто скопіювати в іншу мову. Системи мов надто різні, тому те, що працює в оригіналі, може втратити свою силу або звучати неприродно в перекладі. Тому перекладач змушений шукати шляхи адаптації, вдаючись до перекладацьких трансформацій – інструментів, що допомагають відтворити функцію та вплив

оригінальних стилістичних маркерів засобами цільової мови. У перекладознавстві існує кілька підходів до їхньої систематизації.

В. Карабан поділяє лексичні трансформації на кілька видів. Конкретизація – коли слово з ширшою семантикою замінюють на вужче, щоб точніше передати нюанс. Генералізація діє навпаки: вузьке поняття розширюють до більш загального. Додавання вводить семантичні елементи, які в оригіналі лише натякаються, – головне, аби сенс не постраждав. Вилучення – коли прибирають зайві слова чи деталі для стислості. Останнє – заміна частини мови на іншу, перестановка слів (транспозиція), яка змінює порядок для кращої структури чи стилю [21].

Тим часом А. Мамрак доповнює попередню, формуючи ширшу картину лексичних змін у перекладі. Мамрак більше говорить про заміну, яка може торкатися не тільки слів, а й структури речень. Перестановка – зміна порядку слів, словосполучень чи частин складного речення порівняно з оригіналом. Заміна застосовується при лексичній чи асоціативній невідповідності між мовами. Граматика тут може змінюватися – форми слів, частини мови, члени речення чи навіть типи речень, наприклад, просте на складне. Лексичні заміни включають конкретизацію, генералізацію, розширення сенсу. Сюди ж антонімічний переклад і компенсація. Додавання чи опущення – коли сенс розширюють або, навпаки, прибирають зайве, бо подібність між оригіналом і перекладом не завжди ідеальна [32].

Український перекладознавець С. Максимов зараховує до трансформацій лексичні та семантичні – генералізацію, диференціацію, конкретизацію, смисловий розвиток, антонімічний переклад, компенсацію та повну перестановку сегментів тексту. Сюди також відносить і граматичні: транспозицію, тобто зміну порядку слів і словосполучень, граматичні заміни, додавання та опущення [31].

У праці О. Волченко та Н. Абабілової [9] узагальнюються та систематизуються напрацювання багатьох відомих перекладознавців (Л. Бархударова, В. Карабана, В. Комісарова та інших). Дослідниці,

дотримуючись лінгвістичного підходу, пропонують поділяти трансформації за мовними рівнями на три основні групи:

Лексичні трансформації:

- Транскодування (транслітерація, транскрипція, змішане, адаптивне)
- Калькування
- Лексико-семантичні заміни (диференціація, конкретизація, генералізація, модуляція)

Граматичні трансформації:

- Дослівний переклад (нульова трансформація)
- Транспозиція (зміна порядку слів)
- Граматичні заміни (морфологічні та синтаксичні: членування, інтеграція, зміна комунікативного типу речення)
- Додавання
- Опущення

Комплексні (лексико-граматичні) трансформації:

- Антонімічний переклад
- Експлікація (описовий переклад)
- Компенсація

Однак зазначені вище трансформації не охоплюють усього різноманіття перекладацьких рішень. Особливо це помітно тоді, коли йдеться про фразеологізми. Фразеологізми становлять окрему групу лексичних одиниць, і саме тому їх не можна перекладати виключно в межах перекладацьких трансформацій. На відміну від звичайних слів або словосполучень, фразеологізми мають сталу структурну організацію, цілісне значення та культурно зумовлену образність, що принципово ускладнює їх формально-семантичне відтворення. Застосування перекладацьких трансформацій дозволяє передати буквальний зміст, однак позбавляє фразеологізм тих властивостей, які визначають його як одиницю особливого типу: метафоричності, експресивності, внутрішньої форми та національно-мовної специфіки. У разі механічного використання загальних трансформацій фразеологізм «розпадається» на окремі

компоненти, утрачаючи семантичну злитість та стилістичний ефект. Саме тому фразеологізми потребують спеціального підходу, що враховує як значення, так і культурний концепт. Саме тому доцільно звернутися до підходу, запропонованого Г. Кузенко [25]. Дослідниця виокремлює специфічні способи передачі фразеологічних та ідіоматичних одиниць, які враховують їхню образність, метафоричну природу та національну своєрідність. Її класифікація є практично зорієнтованою. Вона передбачає переклад через **абсолютні еквіваленти**, коли у мові перекладу існує ідентична за змістом та образністю одиниця (*Augean stables – авгієві стайні*), а також **переклад із використанням близьких відповідників**, у яких зберігається зміст, але допускаються структурні чи образні відмінності (*to make a long story short – сказати коротко*). Окрему групу становлять **власне ідіоматичні аналогії**, тобто цілковито усталені українські вирази, що виконують ту саму стилістичну функцію й мають споріднену метафорику (*there is no use crying over spilt milk – що з воза впало, те пропало*). Поруч із ними виділяються **приблизні аналогії**, які застосовують тоді, коли прямого або культурно спорідненого відповідника немає (*kind words butter no parsnips – годувати байками солов'я*). Якщо ж у мові перекладу відсутні як еквіваленти, так і будь-які аналогії, перекладач звертається до **описового перекладу**, що відтворює значення фразеологізму за допомогою розгорнутого тлумачення (*white elephant – подарунок, якого важко позбутися*) [25]. Такий підхід є найбільш ефективним для передачі фразеологізмів як маркерів індивідуального стилю, оскільки дозволяє зберегти їхній зміст, експресивність, стилістичний ефект і культурний підтекст.

Отже, слід визнати, що якоїсь однієї визнаної класифікації способів передачі саме індивідуального стилю автора не існує. Відтворення індивідуально стил автора – це надто комплексне завдання, що зачіпає всі рівні тексту. Зрештою, для аналізу перекладацьких рішень у межах даної роботи ми будемо спиратися саме на класифікацію, запропоновану О. Волченко та Н. Абабіловою. Її чіткий поділ на лексичні, граматичні та комплексні типи дозволяє системно розглянути, як перекладач працює з різними аспектами тексту. Окрім того, для

визначення способів передачі фразеологізмів як маркерів лексичного рівня мовою перекладу ми використовуватимемо класифікацію, запропоновану Г. Кузенко. Такий підхід видається достатньо гнучким, щоб охопити аналіз способів передачі засобів індивідуального стилю автора на всіх мовних рівнях.

РОЗДІЛ II. ІНДИВІДУАЛЬНИЙ СТИЛЬ ЕРІН МОРГЕНШТЕРН ТА ЙОГО ВІДТВОРЕННЯ В УКРАЇНСЬКИХ ПЕРЕКЛАДАХ

2.1. Загальна характеристика творчості Ерін Моргенштерн та корпусу дослідження

В епоху цифрового прагматизму та інформаційного перенасичення культура не відмовляється від міфу, а навпаки реанімує його. Сучасний читач, затиснутий у рамки технологічної реальності, вже шукає не лише розваги, а іншого простору дійсності. Цим пояснюється ренесанс літератури, що працює з категоріями чудесного. Магічний реалізм сьогодні стає інструментом, за допомогою якого втеча від дійсності перетворюється а її глибинну, часто інтуїтивну, реінтерпретацію.

Магічний реалізм – це художній напрям, що поєднує реалістичне з надприродним таким чином, що фантастичні елементи сприймаються як природна частина зображеної дійсності. Згідно з класифікацією Венді Б. Фаріс, магічний реалізм ґрунтується на наявності незвідного елемента, такого магічного компонента, який неможливо пояснити логічно або раціонально і який у тексті подано як нормальну складову реальності. Персонажі не реагують на нього як на щось дивне, а оповідь не пропонує його раціонального пояснення. Створюється характерний ефект подвійного сприйняття, коли читач одночасно усвідомлює фантастичність явища й приймає його як частину природного порядку, що Фаріс називає ефектом непевності [65].

Ще однією центральною рисою, яку зазначає Фаріс, є злиття реальних і магічних сфер. У художньому світі магічного реалізму не існує чіткої межі між повсякденністю та надприродним. Чудесні події розгортаються в цілком реалістичному середовищі, не порушуючи логіки внутрішнього світу твору. Злиття світів супроводжується порушенням просторово-часових категорій, оскільки дійсність у таких текстах не підпорядковується традиційним лінійним моделям. Час може уповільнюватися, повторюватися або розгортатися нерівномірно. Простір часто набуває змінних чи символічних форм. У

класифікації Фаріс також підкреслено змінність ідентичності як важливий компонент магічного світу. Ідентичність персонажів є рухливою, іноді поєднує риси людського та нелюдського. Перетворення або подвійність постають як природна частина існування [65]. Узагальнюючи підхід Венді Б. Фаріс, магічний реалізм характеризується органічним поєднанням реалістичних і надприродних елементів, постійною взаємодією між матеріальним і міфологічним світами, а також розмиванням меж між ними. Такі ознаки формують художню модель, у якій магія вписується в структуру реальності, порушуючи усталені уявлення про реальність.

Саме в цій системі координат розгортається творчість Ерін Моргенштерн. Її прозу складно вписати в межі одного жанру. Це синтетичне явище, де естетика фентезі слугує формою для філософської рефлексії. Світ письменниці – це семіотична система. Тут кожен образ є кодом. Показовим є бекграунд авторки. Фахова освіта театрознавця сформувала у Моргенштерн специфічне, сценографічне мислення. Вона будує текст не лінійно, а об'ємно, ніби виставляє світло і декорації на сцені. Її стиль – це симбіоз візуальної поезики та жорсткої структурної логіки, де персонажі існують у чіткому ритмі вистави.

Дебютний роман «The Night Circus» критики не випадково назвали «текстуальною симфонією». На наративному рівні це історія про *Le Cirque des Rêves* – цирк, що з'являється без попередження і працює лише вночі. Він стає ареною для смертельного поєдинку двох молодих магів, Селії та Марко, яких з дитинства готували як суперників їхні наставники. Сюжетна лінія про магічне протистояння тут є лише верхнім шаром. Глибше ховається алегорія творчого процесу як такого. Це роман про мистецтво як акт співтворення [86].

Натомість другий твір, «The Starless Sea», демонструє зміщення авторського фокусу. Від зовнішньої видовищності Моргенштерн переходить до архітектоніки самої оповіді. Фабула розгортається навколо Закарі Езри Роулінса, студента, який знаходить у бібліотеці дивну книгу. Гортаючи сторінки, він із жахом виявляє детальний опис епізоду з власного дитинства, про який ніхто не міг знати. Спроба розгадати цю таємницю приводить героя до підземного світу.

Це світ Беззоряного моря, гігантського сховища історій, що існує поза звичним часом і простором. Образ лабіринту тут стає ключовою метафорою інтертекстуальності. Він демонструє історію, що містить у собі іншу історію, – безкінечний рекурсивний процес [78]. Фабула «The Starless Sea» – знахідка книги, що описує життя того, хто її читає, – запускає механізм дослідження пам'яті та часу. Реальність у романі втрачає лінійність, переплітаючись із міфом.

У романі «The Night Circus» незвідний елемент проявляється через магичні акти, які сприймаються персонажами як нормальна частина їхньої професійної діяльності. Яскравим прикладом є сцена аудієнції, де Селія Бовн силою думки трансформує свою зелену сукню на чорну, а згодом на білу. Це перетворення матерії не є сценічною ілюзією, проте спостерігачі, зокрема Марко та Чандреш, розцінюють це як демонстрацію майстерності, а не як порушення законів фізики. Також у центрі цирку горить біле вогнище, яке змінює колір залежно від ударів годинника і палає безперервно без традиційного палива. Цей вогонь функціонує як магичне джерело енергії, природа якого не піддається раціональному поясненню, але є невіддільною частиною інфраструктури цирку. Іншим прикладом є зцілення руки Селії, коли вона навмисно розрізає її, а потім змушує кров повернутися назад і рану зростися без сліду, демонструючи контроль над матерією, що виходить за межі медицини [86]. У романі «The Starless Sea» незвідний елемент вводиться через взаємодію героїв з неможливими об'єктами. У дитинстві Закарі знаходить намальовані двері на стіні, які пізніше, у дорослому віці, він відчиняє як справжній прохід. Двовимірне зображення набуває властивостей тривимірного об'єкта без логічного обґрунтування, що герой приймає як факт. Також у Гавані функціонує магична кухня: Закарі отримує їжу, записуючи побажання на папері та відправляючи їх кухонним ліфтом, після чого миттєво з'являються готові страви, хоча внизу немає кухарів [78].

Злиття реальних і магичних сфер у творі «The Night Circus» відбувається через інтеграцію магичного простору *Le Cirque des Rêves* у реальне історичне середовище вікторіанського Лондона та інших європейських міст. Відвідувачі сприймають магію як складні трюки, що дозволяє надприродному існувати

відкрито в межах буденності. Ця риса також підкреслюється співпрацею магії з раціональною архітектурою: Чандреш наймає інженера Ітана Барріса для проєктування цирку, поєднуючи реальні креслення з магічними маніпуляціями ілюзіоністів, створюючи гібридний простір [86]. У романі «The Starless Sea» магія проникає в інституційні та соціальні структури сучасності. Закарі знаходить магічну книгу «Sweet Sorrows», яка містить історію його власного життя, на полицях звичайної університетської бібліотеки, що вводить надприродне в контекст академічної буденності. Злиття сфер також демонструється через сцену балу в реальному готелі «Algonquin» у Нью-Йорку, де міфологічні сутності, такі як Доля і Час, взаємодіють із сучасним світом через соціальні ритуали, маскуючи свою природу під костюмовану гру [78].

У «The Night Circus» час функціонує нелінійно та автономно від зовнішнього світу. Персонажі, пов'язані з циркум, такі як Крихітка, Прибамбас та інші виконавці, не старіють або старіють неприродно повільно протягом десятиліть, відокремлюючись від загального історичного потоку. Простір також набуває змінних форм, що видно на прикладі намету «Лабіринт Хмарок», де відвідувачі підіймаються нескінченними платформами в небо, хоча зовні конструкція має обмежену висоту, демонструючи розширення внутрішнього простору за допомогою магії [86]. У «The Starless Sea» простір Гавані існує поза часом, а хронологія порушується, дозволяючи персонажам з різних епох, як-от Саймон і Елеонор, співіснувати в одному моменті. Порушення фізичних законів простору ілюструється епізодом з ляльковим будиночком, усередину якого потрапляє Закарі. Будиночок розростається до розмірів реального світу, змінюючи масштаб залежно від наративної потреби, що суперечить законам фізики [78].

У «The Night Circus» ідентичність персонажів є плинною, розмиваючи межу між людиною та об'єктом. Живі статуї в цирку, які годинами стоять нерухомо, перетворюються на частину декорацій, розчиняючи людську сутність у функції об'єкта споглядання. У фіналі роману головні герої, Селія та Марко, втрачають свою тілесну форму, трансформуючись із індивідуальних

особистостей на колективну духовну сутність цирку, що демонструє повне злиття з магічним простором [86]. У «The Starless Sea» ідентичність є багатозначною. Персонаж Мірабель постає одночасно як сучасна жінка і як вічне втілення міфологічної сутності Долі, що постійно перероджується. Схожим чином Хранитель існує у двох вимірах: як реальний архіваріус Гавані та як персонаж внутрішньокнижкової казки про Пірата, що вказує на взаємопроникнення тексту й реальності та неможливість чіткого розмежування ролей [78].

Таким чином, творчість Ерін Моргенштерн постає як цілісна естетична система, у якій поєднуються візуальна поетика та складна міфопоетична структура. Обидва романи авторки формують художні простори, побудовані на поєднанні реалістичного та магічного. У «The Night Circus» надприродне органічно інтегроване в матеріальний світ і функціонує як професійна практика персонажів, тоді як «The Starless Sea» зміщує акцент на інтертекстуальність та метафізичну природу оповіді, демонструючи нерозривність між реальністю та магією. У обох романах магія не протиставляється реальному, а діє як внутрішній закон художнього світу, визначаючи його часову та просторову структуру.

2.2 Реалізація індивідуального стилю письменниці у романі «The Night Circus»

У межах дослідження здійснено комплексний аналіз особливостей реалізації індивідуального стилю Ерін Моргенштерн на матеріалі оригінального тексту роману «The Night Circus». Методом суцільної вибірки було виокремлено 255 одиниць. Дослідження проводилося на чотирьох мовних рівнях: лексичному, фонетичному, синтаксичному та стилістичному. Такий багаторівневий підхід дозволив виявити ключові засоби, за допомогою яких письменниця формує атмосферу магічного реалізму.

На **фонетичному рівні** аналізу тексту виявлено 15 прикладів. Серед них кількісно переважає ономапоєя, яка трапляється 8 разів, тоді як алітерація та

асонанс представлені менш частотно. Кількісна характеристика прикладів подана в Додатках (див. Додаток А).

Алітерація у романі часто слугує інструментом ритмічної організації мовлення персонажів та підкресленням магічних дій. Яскравим прикладом є епізод промови ексцентричного власника цирку Лефевра, який робить паузи, «*punctuating it with purposefully placed puffs of smoke*». Повторення приголосного /p/ імітує уривчастість випуску сигарного диму та водночас підкреслює театральну манірність героя, який намагається справити враження на своїх гостей. В іншій сцені, де Селія магічним чином лагодить складний годинниковий механізм, письменниця вдається до свистячого звуку /s/: «*...silver stars sparkling as they catch the light. Once the slow, steady tick begins...*». Така звукова організація створює ефект плавності та тиші, ілюструючи делікатний і майже невагомий процес відновлення роботи механізму.

Асонанс письменниця використовує для створення сенсорної, майже гіпнотичної атмосфери в описах природи. У вступній частині, де читач уперше наближається до загадкового цирку, згадується запах карамелі, «*wafting through the evening breeze, beneath the crisp scent of the autumn leaves*». Вживання довгого голосного /i:/ надає фразі тягучості та мелодійності, що допомагає читачеві фізично відчувати солодкий аромат, який повільно розноситься холодним вечірнім повітрям.

Найчисельнішою групою на цьому рівні є ономапоєя, яка додає тексту акустичної достовірності та динаміки. У сцені, де малий Бейлі наважується виконати ризиковане завдання, напругу моменту раптово перериває звук кинутого жолудя: «*An acorn whizzes by his ear*». Звуконаслідувальне дієслово чітко передає свист предмета, що швидко розтинає повітря, підкреслюючи несподіваність дії. Інший приклад звукового оформлення тиші знаходимо в кабінеті Чандреша після його промови, коли запала мовчанка і чути «*only the crackle of the fire*». Слово «*crackle*» відтворює сухе, різке потріскування дров, яке заповнює паузу в розмові та акцентує увагу на напруженому очікуванні реакції присутніх.

За методом суцільної вибірки не зафіксовано достатньої кількості неологізмів та архаїзмів, які могли б формувати репрезентативний корпус для аналізу. Тому на лексичному рівні найбільш релевантними для відтворення засобів індивідуального стилю письменниці виявилися фразеологізми. На лексичному рівні аналізу роману Erin Morgenstern «The Night Circus» виокремлено 26 фразеологізмів. Письменниця переважно інтегрує їх в описи того, як цирк сприймається сторонніми спостерігачами, або ж використовує їх для характеристики соціальної взаємодії персонажів. Завдяки цьому на тлі магічного світу читач зберігає відчуття впізнаваності людських реакцій та емоційних станів. Наведемо кілька прикладів.

Перший приклад – «*word of mouth*» вживається у вступній частині твору, де описується раптова поява цирку. Цей вираз підкреслює специфічну, майже містичну природу поширення інформації про *Le Cirque des Rêves*. Вона покладається виключно на людське спілкування та чутки. У цьому контексті фразеологізм увиразнює контраст між звичайним світом і світом цирку, який функціонує за законами таємничості й усної передачі знань.

Схоже функціональне навантаження має фразеологізм «*the talk of the town*», використаний у сцені, де Кароліна змушує свого брата Бейлі проникнути на територію цирку вдень. Авторка вживає цей фразеологізм для зображення широкого соціального резонансу, який викликає прибуття цирку в провінційне містечко Конкорд, перетворюючи магічну локацію на об'єкт світських пліток і модних тенденцій серед місцевої молоді. Фраза фіксує момент зіткнення буденності, де панують соціальні умовності й мода, із незбагненою природою цирку, який для більшості мешканців залишається лише розвагою.

У характеристиці ексцентричного власника цирку Лефевра важливу роль відіграє вираз «*very near the bull's-eye*». Описуючи напружену сцену, де персонаж жбурляє ножі в газетну рецензію у своєму кабінеті, письменниця використовує цей фразеологізм на межі буквального та фігурального значень. Це дозволяє продемонструвати як фізичну влучність героя, так і його хворобливу

фіксацію на перфекціонізмі, нездатність прийняти «майже ідеальний» результат та приховану агресію, що наростає всередині організатора магічного змагання.

Аналіз **стилістичного рівня** роману Ерін Моргенштерн «The Night Circus» дозволив виокремити 191 стилістичних фігур і тропів. Кількісною домінантою тексту є епітет (78 випадків), що свідчить про високу описовість і сенсорну насиченість авторського стилю. Часто знаходимо і метафору (44 випадків), персоніфікацію та порівняння (14 та 12 випадків відповідно), а також оксюморон (11 випадків). Менш частотні засоби – алюзія, антитеза, літота, евфемізм, метонімія та клімакс – представлені у незначній кількості; їхній повний кількісний розподіл наведено у Додатках (див. Додаток А).

Розглянемо особливості функціонування окремих засобів детальніше. Антитеза у творі виконує функцію категоризації художнього простору, чітко розмежовуючи кольорову гаму та фізичні властивості об'єктів. Опис візуальної естетики цирку базується на безапеляційному твердженні: «*Everything is black and white*». Ця фраза не просто констатує відсутність кольору, а встановлює суворі правила гри, де візуальний контраст стає маркером приналежності до магічного світу, протиставляючи його барвистій буденності. Інший приклад протиставлення знаходимо в описі оптичних властивостей поверхонь: «*Mirrors are reflective, not transparent*». Авторка акцентує увагу на фізичній природі дзеркала, щоб підкреслити межу між видимістю та реальністю, яку постійно намагаються перетнути або приховати ілюзійністи.

Гіпербола слугує потужним засобом міфологізації простору та часу, надаючи цирку ознак величі й нескінченності. Описуючи вхід до *Le Cirque des Rêves*, авторка зазначає: «*The gates are easily three times his height...*». Таке перебільшення розміру воріт стосовно людського зросту одразу пригнічує буденне сприйняття реальності, змушуючи персонажа почуватися мізерним перед обличчям грандіозної магії. В епізоді, де Бейлі потрапляє до Дзеркального лабіринту, він бачить «*hundreds and thousands of Baileys*». І цьому прикладі гіперболізація кількості відображень передає відчуття повної дезорієнтації та розчинення власного «я» у безмежному просторі ілюзії.

Нагнітання масштабу стосується не лише об'єктів, а й самого простору цирку, шляхи якого «*seemed to go on forever*». Відчуття нескінченності перетворює замкнену територію цирку на окремий всесвіт без чітких кордонів, що підсилює ефект сну наяву. У характеристиці стосунків між персонажами на одній із вечірок фраза «*they had known each other for ages*» підкреслює глибину та давність зв'язків. Це перебільшення вказує на те, що у світі цирку час плине за власними законами, а стосунки набувають позачасового виміру.

Алюзія в романі виконує функцію «якоря реальності», вписуючи фантастичний сюжет у конкретний історичний контекст рубежу XIX–XX століть. Згадка про те, як «*Mr. Barris introduces him to a man named Houdini...*», інтегрує реальну історичну постать найвідомішого ескейполога Гаррі Гудіні у вигаданий наратив. Така інтертекстуальна взаємодія надає достовірності магічному світу Моргенштерн, змушуючи читача повірити в вірогідність існування Нічного цирку поруч із реальними історичними особами.

Клімакс у романі використовується для підкреслення виняткових здібностей персонажів. У характеристиці сестер Берджес авторка зазначає: «*They see every detail, notice the tiniest nuances*». Градація від загального бачення деталей до фіксації найменших нюансів акцентує на їхній надприродній спостережливості, яка межує з ясновидінням. Такий прийом дозволяє читачеві зрозуміти, чому саме ці героїні відіграють роль своєрідних свідків магічного змагання.

Евфемізми в тексті слугують інструментом відсторонення від жорстокої реальності, що є характерною рисою вікторіанського суспільства, зображеного в романі. Описуючи смерть матері Селії, Моргенштерн вживає зворот «*Before she took her own life...*», уникаючи прямого слова «самогубство». Це додає образу жінки трагічної романтики, зміщуючи акцент з гріха на акт відчаю. Подібну функцію виконує фраза «*He ceases to exist*» стосовно зникнення одного з персонажів. Замість констатації фізичної смерті, авторка підкреслює онтологічне зникнення, розчинення у небутті, що відповідає магічній природі світу цирку.

У сценах світського життя евфемізми допомагають зберегти пристойність та завуалювати непривабливі стани героїв. Фраза «*Chandresh is... indisposed*» використовується для пояснення відсутності господаря, приховуючи його справжній психічний розлад. Аналогічно, вираз «*if properly intoxicated*» замінює позначення пияцтва, натякаючи на те, що певний стан зміненої свідомості є необхідною умовою для відвертості героїв. Такі мовні засоби підтримують ілюзію вишуканості, навіть коли йдеться про деструктивну поведінку.

Найчисельнішою групою тропів на цьому рівні є епітети, які формують візуальну та емоційну тканину оповіді. Авторка майстерно використовує їх для створення контрасту між світом цирку та буденністю. Опис цирку як «*colorless world*» одразу встановлює візуальну домінанту чорно-білої гами, яка стає фірмовим знаком цього простору, відмежовуючи його від барвистої реальності.

Епітети часто виконують функцію деталізації магічних об'єктів, надаючи їм матеріальності. Характеристика вивіски як «*elaborate incandescent sign*» не просто вказує на її світло, а й підкреслює складність та штучність конструкції, що є важливим мотивом роману – поєднання механіки та магії. У сцені, де персонаж струшує з рукава «*invisible dust*», епітет вказує на педантичність героя та його звичку контролювати навіть те, чого не існує, що розкриває його характер краще за прямі описи.

Для передачі атмосфери подій Моргенштерн також активно залучає епітет. Характеристика зібрань у Чандреша як «*wonderful parties*» передає суб'єктивне захоплення гостей та загальну ауру розкоші й дива. Опис візерунка на мішені як «*bold pattern*» підкреслює рішучість та агресію в сцені з метанням ножів. Натомість епітет у фразі «*compelling drama*» слугує для характеристики театральних постановок, створюючи фон інтелектуальної напруги та емоційного залучення, в якому існують герої.

Літота у Ерін Моргенштерн слугує інструментом стриманості, часто знижуючи пафос оповіді або підкреслюючи невизначеність. Описуючи початок магічного світлового шоу, авторка зазначає, що звук був «*barely audible over the wind and conversation*». Це навмисне применшення гучності створює напружене

очікування перед візуальним вибухом, змушуючи читача прислухатися до найменших змін у атмосфері. У характеристиці примарного стану Гектора Бовна фраза «*he is all but invisible*» вказує на його граничний стан існування. Він не зник повністю, але його присутність настільки ефемерна, що межує з небуттям, підкреслюючи трагізм його становища між світами.

Метафора є одним з основних засобом творення образності роману, перетворюючи статичні описи на динамічні картини. Знаковою для всього твору є початкова метафора «*The circus arrives without warning*», яка одразу встановлює суб'єктність простору, натякаючи, що *Le Cirque des Rêves* не підкоряється звичайним законам логіки. Описуючи складні татування Цукіко, авторка використовує образ «*a flowing waterfall of alchemical and astrological symbols*». Порівняння статичного чорнила з водоспадом надає зображенням на тілі героїні плинності та енергії, підкреслюючи їхню магічну природу, що здається живою і рухливою.

Метонімія дозволяє письменниці фокусувати увагу читача на значущих деталях, що заміщують ціле або акцентують на властивостях об'єкта. У сцені запалювання вогнів фраза «*The waiting crowd quiets as it watches this display of illumination*» переносить акцент з людей на процес споглядання. Це підкреслює завороженість натовпу, де індивідуальні реакції розчиняються у спільному візуальному досвіді.

Оксюморон у тексті виконує функцію підкреслення внутрішніх суперечностей персонажів та самої природи цирку. Характеризуючи поведінку мадам Падви при зустрічі з сестрами Берджес, авторка вживає поєднання «*practiced disinterest*». Це зіставлення вказує на те, що байдужість героїні є результатом зусиль і соціальної гри, а не справжнього стану, що розкриває її як досвідченого маніпулятора світського життя. Визначальним для концепції цирку є оксюморон «*Theatrics sans theater*», озвучений Лефевром. Він формулює ідею видовища, яке позбавлене звичної сценічної рамки, створюючи ефект повної імерсивності, де межа між глядачем і дійством стирається остаточно.

Персоніфікація у Ерін Моргенштерн є основним інструментом анімізації простору, перетворюючи сам цирк та його елементи на повноправних персонажів. В описі архітектури *Le Cirque des Rêves* авторка зазначає: «*The towering tents are striped in white and black*». Вживання активної дієслівної форми стосовно наметів наділяє їх власною волею та величчю, створюючи враження, що вони не пасивно розташовані у просторі, а домінують над ландшафтом. Подібний прийом спостерігаємо у фразі «*the clock that sits*», де механічний об'єкт зображено як живу істоту, що спостерігає за відвідувачами біля воріт. Це підкреслює статус годинника як вартового магічного часу, який має власну присутність та вагу. В епізоді з Бейлі та його сестрою неживий предмет набуває здатності впливати на людські рішення: «*Maybe the acorn makes him choose the way he does*». Наділення жолудя здатністю мотивувати вибір хлопчика підкреслює фаталізм світу роману, де навіть найменші деталі природи втручаються у людські долі та скеровують сюжет.

Порівняння у тексті роману дозволяють читачеві через знайомі образи досягнути магічну реальність. Описуючи момент запалювання вогнів цирку, авторка використовує акустичне порівняння: «*A soft noise like a kettle about to boil*». Цей побутовий образ створює ефект наростаючої напруги та очікування дива, що от-от станеться, прив'язуючи надприродне до зрозумілого буденного досвіду. У змалюванні атмосфери світських вечірок Чандреша Лефевра порівняння допомагає передати невимушеність спілкування: «*The conversation is as pleasant and flowing as the wine*». Тут абстрактне поняття розмови набуває фізичних властивостей рідини, підкреслюючи легкість, безперервність та п'яний ефект соціальної взаємодії. Для характеристики зовнішності персонажів Моргенштерн також залучає компаративні конструкції, зокрема в описі татуювань Тсукіко, які виглядають «*adorned like an elegant, unusual piece of jewelry*». Таке зіставлення переосмислює сприйняття тілесних малюнків, підносячи їх від простої модифікації тіла до рівня вишуканого ювелірного мистецтва, що пасує загальній естетиці роману.

На синтаксичному рівні аналізу роману Erin Morgenstern «The Night Circus» виявлено 23 фігури. Найбільш частотними є риторичні запитання (6 випадків) та парцеляція (5 випадків), що свідчить про прагнення авторки до діалогічності тексту та акцентування окремих деталей. Повний розподіл засобів подано у Додатках (див. Додаток А).

Риторичні запитання в романі виконують функцію філософського узагальнення та педагогічного напучування. У діалозі між «чоловіком в сірому костюмі» та Прибамбасом звучить фраза «*Is not the dragon the hero of his own story?*», яка руйнує звичні казкові стереотипи про добро і зло, змушуючи читача переосмислити перспективу оповіді. Інший приклад – запитання Гектора до юної Селії під час уроку: «*Why do we wind our watch?*». Ця фраза не вимагає інформативної відповіді, а слугує нагадуванням про необхідність вкладати енергію в магичні маніпуляції, підкреслюючи дидактичний тон їхніх стосунків. У сцені обговорення чарівності Селії персонаж Віктор ставить питання «*How could anyone not be fond of her?*», яке увиразнює її беззаперечну привабливість і магичний вплив на оточення.

Парцеляція використовується письменницею для надання оповіді уривчастого ритму та виділення ключових характеристик дії чи об'єкта. Описуючи ведення фінансів, авторка відокремлює обставину способу дії: «*Lefèvre will keep the accounts. Meticulously*». Таке членування речення акцентує увагу на педантичності процесу. У моменті магичного відкриття воріт парцельована конструкція «*The iron gates shudder and unlock. Seemingly by their own volition*» створює паузу перед поясненням, посилюючи ефект самостійного життя неживих предметів. Фраза «*He does not know what he is. Not right now*» через крапку виокремлює часовий маркер, вказуючи на тимчасовість невизначеного стану героя. Подібним чином опис стіни «*It is just a wall. Just a wall with a pretty picture on it. But still*» залишає простір для сумніву в реальності зображуваного, натякаючи на приховану магію.

Для передачі емоційного стану персонажів, зокрема невпевненості та хвилювання, Ерін Моргенштерн застосовує апосіопесис. У сценах знайомства

Бейлі з мешканцями цирку його мова переривається паузами: «*I... I didn't know...*» або «*Are... are you with the circus?*». Також його здивування побутом циркачів передає уривчасте питання «*Do... do you live in a tent?*». Ці синтаксичні розриви реалістично відтворюють сум'яття звичайного хлопчика перед лицем незбагненого магічного світу, підкреслюючи його юний вік і щире захоплення.

Інверсія в романі наближає стиль оповіді до казкового та легендарного, змінюючи звичний порядок слів для зміщення акцентів. В описі моменту, коли цирк оживає, фраза «*Then comes the light*» виносить присудок перед підметом, фокусує увагу читача саме на появі світла як на кульмінаційній події. Схожий ефект має речення «*Inside the box is a hat*», де обставина місця на початку фрази готує ґрунт для розкриття таємниці вмісту коробки, перетворюючи простий опис на елемент загадки.

Засоби синтаксичного зв'язку – асиндетон та полісиндетон – використовуються для створення різних типів переліку та ритмічних ефектів. Безсполучниковість у фразі «*Fortune-teller, acrobats, conjurer, contortionists, dancers, fire artists*» створює ефект стрімкого нагромадження образів, передаючи хаотичність і багатство циркової програми. Перелік карт Таро «*Four, nine, ten, the single sharp ace*» також позбавлений сполучників, що надає ворожінню різкості та фатальності. Натомість багатосполучниковість уповільнює ритм і надає опису урочистості чи монотонності, як у сцені з паперовими фігурами: «*Birds and bats and butterflies hang throughout the space*», де повтор сполучника «*and*» підкреслює єдність і множинність магічних створінь. У фразі «*with hearts and clubs and spades and diamonds*» полісиндетон акцентує увагу на кожній масті окремо, надаючи ваги звичайним гральним картам у контексті магічного змагання.

Отже, індивідуальний стиль Ерін Моргенштерн у романі «*The Night Circus*» базується на розгалуженій системі виражальних засобів, серед яких кількісно домінує стилістичний рівень. Визначальною рисою стилю є часте вживання тропів – епітетів, метафор та персоніфікацій, – які трансформують простір цирку на повноправного персонажа твору, наділяють неживі об'єкти суб'єктністю.

Комплексна взаємодія цих рівнів робить ірреальний світ роману переконливим та візуально відчутним для реципієнта.

2.3 Вербалізація індивідуального стилю письменниці у творі «The Starless Sea»

Для комплексного дослідження особливостей індивідуального стилю Ерін Моргенштерн у романі «The Starless Sea» нами було зроблено суцільну вибірку стилістичних засобів. Загалом у тексті твору виділено та проаналізовано 282 одиниці, що репрезентують індивідуальний стиль письменниці.

На **фонетичному рівні** в романі зафіксовано загалом 26 стилістичних фігур. Ерін Моргенштерн використовує звукову організацію тексту для милозвучності та як інструмент створення міфопоетичної атмосфери, наближаючи прозу до ритміки усних переказів та легенд. Усі кількісні результати подано у Додатках (див. Додаток Б).

Алітерація у тексті найчастіше зустрічається в описах підземного Простору (Гавані), підкреслюючи його сакральний та таємничий характер. У реченні «*It is a sanctuary for storytellers and storykeepers and storylovers*» повтор свистячого приголосного /s/ у поєднанні з морфемним повтором об'єднує різні категорії мешканців підземелля в єдину спільноту. Цей звуковий ряд створює ефект шепоту, що відповідає атмосфері бібліотеки, де історії зберігаються в тиші, а також надає фразі відтінку ритуальності. Подібну функцію алітерація виконує й у фрагменті опису магічних дверей: «*These doors will sing. Silent siren songs*». Нагнітання свистячих звуків імітує тихий, але наполегливий поклик магії, асоціюючись із підступним співом міфічних сирен, що заманюють подорожніх у невідоме.

Асонанс авторка застосовує для зміни фокусу сприйняття часу, зокрема в описах природи та статичних сцен. У моменті споглядання зимового пейзажу фраза «*The snow is lighter now, the flakes almost floating. Snow-globe snow*» завдяки повтору дифтонга /əʊ/ суттєво уповільнює ритм читання. Голосні створюють акустичний ефект м'якості та приглушеності, характерний для снігопаду, а

також підсилюють метафору снігової кулі, де час ніби завмирає всередині замкненого простору.

Найчисленнішою групою фонетичних засобів є ономапопея. Письменниця часто використовує звуконаслідування для оживлення неживих предметів або явищ, як-от у реченні про вогонь: «*The fire hissed and popped anxiously*». Слова «*hissed*» та «*popped*» не просто передають тріск дров, а надають вогню рис живої істоти, що відчуває тривогу, підсилюючи емоційну напругу сцени в очікуванні небезпеки. Іншу функцію звуконаслідування виконує в описі ключових символів роману – бджіл. У фразі «*Before the keepers there were the bees and the stories. Buzzing and humming*» використання слів «*buzzing and humming*» відтворює безперервний фоновий шум вулика, створює ефект присутності, наповнюючи міфологічну історію Гавані фізично відчутним звучанням, що символізує безперервність життя та оповіді. Натомість у сцені взаємодії дівчинки зі стародавнім артефактом звук «*clang*» у реченні «*The result is a satisfying clang of metal on metal*» різко контрастує з тишею лісу. Цей короткий, дзвінкий іменник підкреслює матеріальність знайденого предмета і водночас маркує момент переходу, коли дитяча гра перетворюється на фатальну подію відкриття дверей.

Лексичний рівень роману «Беззоряне море» характеризується використанням фразеологізмів (33 одиниці). Ерін Моргенштерн інтегрує ці конструкції переважно в описи міжособистісної взаємодії та внутрішні монологи. Показовим прикладом характеротворення через фразеологію є опис подруги головного героя, Кет. У фрагменті «*she has a tendency to appear out of thin air to suggest cocktails*» авторка використовує фразеологізм для підкреслення раптовості появи героїні та її енергійної, майже ефемерної натури. Створюється контраст між Кет, яка ніби матеріалізується з нічого, та більш приземленим і повільним ритмічним малюнком життя Закарі. Вживання «*appear out of thin air*» у доволі побутовому контексті студентського життя також натякає на загальну проникність кордонів між реальністю та магією, що стане центральною темою роману.

Також знаходимо фразеологізми і у сценах, пов'язаних із магічними загрозами та випробуваннями. У застереженні, яке отримує Доріан перед виходом у незвідане, звучить фраза: «*They will tailor themselves to suit you so they might lead you astray*». Тут фразеологізм реалізує значення фізичного блукання, моральної та ментальної дезорієнтації, спричиненої ілюзіями. Авторка використовує його, щоб підкреслити підступність сутностей, які підлаштовуються під бажання жертви.

На **стилістичному рівні** роману «*The Starless Sea*» виявлено значну кількість тропів та фігур – загалом 187 одиниць, що свідчить про високу образність та метафоричність тексту. Найчастотнішими засобами є епітети (57 випадків), метафори (19 випадків), персоніфікації та порівняння (18 випадків), гіперболи (17 випадків) та алюзії (12 випадків). Менш чисельними, проте важливими для створення індивідуального стилю автора, є оксюмори, антитези, літоти, метонімії, евфемізми та клімакс. Докладні кількісні показники представлено у Додатках (див. Додаток Б).

Особливе місце в системі образних засобів Ерін Моргенштерн посідає персоніфікація. Засіб зустрічається переважно у вставних новелах-казках та описах магічного простору Гавані. Персоніфікація дозволяє розмити межу між живим і неживим, перетворює природні явища та абстрактні категорії на повноцінних персонажів із власною волею та емоціями. Яскравим прикладом є фраза «*The wind howls, confused by this turn of events*», що з'являється у казці про шинкаря та Місяцівну. У цьому епізоді вітер виступає активним спостерігачем, який емоційно реагує на розвиток стосунків між персонажами. Він демонструє розгубленість і ревності через те, що його не впускають усередину. Наділення стихії людськими почуттями підсилює драматизм сцени та підкреслює ізольованість закоханих від зовнішнього світу.

У космогонічних міфах, якими пронизаний роман, персоніфікація слугує інструментом створення нових божеств та легенд. У реченні «*The moon spoke with Time*» абстрактні категорії часу та небесне тіло антропоморфізуються, вступаючи в діалог як рівноправні учасники сюжету. Це відбувається в контексті

історії про кохання Часу і Долі, де Місяць виступає посередником і радником, що надає текстові звучання давнього міфу. Ще одним прикладом є опис магичних входів до підземного світу: «*These doors will sing*». Тут двері наділяються здатністю виконувати сиренячі пісні, приваблюючи обраних шукачів; цей засіб перетворює архітектурний елемент на активний інструмент долі, що обирає тих, хто здатен почути поклик.

Метонімія в романі виконує функцію зміщення фокусу з цілого на деталь, що часто додає оповіді кінематографічності або підкреслює певні атрибути ситуації. У сцені маскараду авторка використовує метонімію «*A mask turns toward him. A rabbit*», замінюючи згадку про людину назвою елемента її костюма. Це трапляється в момент, коли Закарі блукає вечіркою, і такий прийом підкреслює атмосферу таємничості та деперсоналізації, властиву маскараду, де справжня особистість прихована за роллю.

Евфемізми Ерін Моргенштерн використовує для пом'якшення трагічних подій або надання тексту відтінку офіційності чи фаталізму. У легенді про розправу над Долею (Fate) зустрічається фраза «*They would be removed*», де дієслово «to remove» замінює пряму вказівку на вбивство чи знищення. Цей евфемізм, вжитий у контексті рішення Короля Сов та парламенту сов, підкреслює холодну, бюрократичну жорстокість їхнього вироку, роблячи насильство ще більш моторошним через його відсторонене формулювання.

Особливу функцію у відтворенні магичного реалізму твору виконують оксюмори, які дозволяють поєднати непоєднуване та підкреслити амбівалентність подій. Цей прийом найчастіше зустрічається в описах ритуалів та граничних станів героїв, де фізичні відчуття набувають метафізичного значення. У сцені ініціації аколита, коли героїні на язик кладуть краплю меду під час нанесення клейма, авторка вживає оксюморон «*a sweet burn*». Поєднання смакової насолоди та фізичного болю в одній фразі символізує сутність служіння в Гавані: це водночас і дар, і тягар, солодкість обраності, змішана з болем самопожертви. Інший приклад, «*deafening silence*», описує акустику підземного простору, де відсутність звуків стає настільки гнітючою, що сприймається як

фізичний тиск. Такий засіб посилює відчуття ізоляції та сакральності бібліотечного простору, де тиша стає активним, майже агресивним елементом атмосфери.

Антитеза у романі слугує інструментом для розкриття філософської концепції циклічності часу та історій. Ерін Моргенштерн використовує протиставлення не лише для створення контрасту, а й для демонстрації єдності протилежностей у межах магічного світу. Фраза «*Everything is different and yet everything is the same*» з'являється у роздумах персонажів про природу Гавані, яка постійно змінюється, залишаючись вічною. Це підкреслює ідею реінкарнації сюжетів та архетипів: декорації змінюються, але сутність історії залишається незмінною. У фінальних роздумах про природу оповіді вжито антитезу «*For these are not endings, they are beginnings*». Таке формулювання заперечує лінійність часу, стверджуючи, що будь-який фінал є лише точкою відліку для нового сюжетного витка, що є наскрізним мотивом усього твору.

Літота використовується авторкою для передачі внутрішнього стану персонажів, часто маскуючи глибокі переживання або важливі події під удаваною буденністю. Цей засіб дозволяє знизити пафосність магічних дій, роблячи їх більш приземленими та реалістичними для сприйняття. Коли Рима розмірковує про викрадені з Архіву книги, вона використовує літоту «*Two volumes misplaced over so much time is not that bad*». Навмисне применшення серйозності порушення правил підкреслює прагматичний характер героїні та її власне розуміння справедливості, яке відрізняється від офіційних догм Ордену.

Гіпербола в романі виконує функцію масштабування емоцій та простору, перетворюючи особисті переживання героїв на події епічного розмаху. Цей троп найчастіше зустрічається в описах нескінченних лабіринтів бібліотеки та у діалогах, що стосуються вічних тем кохання і втрати. Розмірковуючи про неосяжність знань, прихованих у Гавані, Закарі зазначає: «*It would take an eternity to find all the secrets here...*». Таке перебільшення не просто вказує на великий обсяг інформації, а міфологізує простір, виводячи його за межі людського часосприйняття. У розмові з Закарі Хранитель (Keeper), говорячи про свої втрати

та спостереження за долями інших, каже: «*I have felt what you are feeling myriad times*». Вживання «*myriad*» підкреслює його безсмертя та нескінченний цикл страждань, через який він проходить, роблячи його біль всеосяжним і позачасовим.

Алюзії у тексті виконують функцію культурного коду, що об'єднує персонажів спільного простору історій. У сцені замовлення кави, коли Мірабель називається чужим ім'ям, Закарі запитує: «*Is that Zelda for Princess or Fitzgerald?*». Це подвійне посилення на поп-культурний образ (принцеса з відеогри) та літературну постать (дружина письменника Френсіса Скотта Фіцджеральда) характеризує спільні інтереси героїв й маркує ігрову природу їхньої взаємодії, де імена є змінними масками. Описуючи атмосферу костюмованої вечірки в готелі, авторка зазначає: «*A picture-perfect Daisy Buchanan sips a martini*». Згадка героїні «Великого Гетсбі» миттєво викликає у читача асоціації з епохою джазу, зовнішнім блиском та прихованою трагедією, що ідеально пасує настрою сцени, де реальність переплітається з вигадкою.

Приєм клімаксу Ерін Моргенштерн використовує для нагнітання емоційного стану під час опису внутрішніх трансформацій персонажів або ритуалів переходу. Розповідаючи про випробування майбутніх аколітів у ізольованій кімнаті, наратор зауважує: «*More often it is those who scream and cry and wail*». Наростання інтенсивності дії від крику до плачу і, зрештою, до виття підкреслює граничний ступінь відчаю та емоційного оголення, який є необхідною умовою для того, щоб людина вирішила покинути звичний світ і присвятити себе служінню Гавані.

Порівняння у романі часто апелюють до тактильних та візуальних відчуттів, матеріалізуючи абстрактні явища або звуки. Акустичний ефект у замкненому просторі авторка передає фразою «*The laugh echoed around the stone room like ripples of water*». Порівняння луни з брижами на воді створює візуальний образ звуку, що фізично заповнює порожнечу, підкреслюючи самотність героїні в келії та плинність часу. Характеризуючи сміливість маленької дівчинки, що блукає лісом у пошуках пригод, авторка пише: «*She*

wears her fear lightly, like a veil». Уподібнення страху до легкого серпанку вказує на те, що хоча відчуття небезпеки присутнє, воно не сковує героїню, а лише супроводжує її, залишаючись прозорим і невагомим.

Метафоричність тексту сприяє міфологізації простору та дій персонажів, часто надаючи буденним речам епічного звучання. У вставній казці про торговця зірками зустрічається фраза «*Stars are made of spite and regret*», що деконструє звичний романтичний образ зірок, наділяючи їх негативними людськими емоціями та вписуючи у фаталістичний, дещо похмурий контекст цієї конкретної легенди. У сучасній лінії оповіді Мірабель, готуючись до проникнення в «Клуб колекціонерів», зазначає: «*Caffeine is an important weapon in my arsenal*». Ця метафора мілітаризує звичний ритуал вживання кави, перетворюючи його на частину стратегічної підготовки до небезпечної місії, що відповідає рішучому та прагматичному характеру героїні.

Епітети є найбільш уживаним засобом, що формує магичний реалізм твору через уточнення властивостей об'єктів та створення особливої атмосфери. Словосполучення «*impossible door*», вжите щодо намальованих дверей, які бачить юний Закарі, підкреслює конфлікт між раціональним сприйняттям реальності та магичним потенціалом світу, який хлопець відчуває інтуїтивно. У сцені в «Клубі колекціонерів», де на стрічках висять сотні дверних ручок, звучить «*sorrowful hollow ringing*». Епітети «*sorrowful*» та «*hollow*» перетворюють звичайний дзенькіт металу на голос втрачених шляхів і зруйнованих світів. Наскрізним образом роману, що з'являється у фінальних сценах смерті та переродження, є «*starless darkness*» – епітет «*starless*» вказує на фундаментальну характеристику підземного світу та самої Долі, маркуючи простір, що існує поза законами звичайного всесвіту.

На синтаксичному рівні роману «Беззоряне море» виявлено загалом 36 стилістичних фігур, що формують особливий ритм оповіді та емоційну напругу тексту. Розгорнуті кількісні дані наведено у Додатках (див. Додаток Б).

Інверсія у тексті найчастіше слугує для зміщення фокусу з діяча на обставини місця або саму дію, що підкреслює атмосферу таємничості. У реченні

«*Around the corner is a store*» перестановка обставини місця на початок фрази створює ефект поступового відкриття простору, ніби читач сам зазирає за рід разом із героєм. Цей прийом також надає оповіді урочистості та ритуального звучання, як у фразі «*Here begins the initiation*». Такий порядок слів маркує момент переходу від буденності до сакрального дійства, перетворюючи просту констатацію факту на проголошення початку важливого етапу в житті персонажа.

Риторичні запитання авторка використовує переважно у внутрішніх монологіях для відображення сумнівів або філософських роздумів героїв. Фраза «*Who am I to argue with a fortune-teller?*» демонструє момент смирення персонажа перед невідворотністю долі та авторитетом магічного знання. Інше запитання, «*Isn't that what anyone wants, though?*», апелює до універсального людського досвіду, змушуючи читача солідаризуватися з бажаннями героя та роблячи фантастичний контекст психологічно достовірним.

Для передачі динаміки та рішучості дій Моргенштерн звертається до асиндетону (безсполучниковості). У сцені на пляжі, де Аллегра знищує двері, речення «*She takes a step back, lifts the heel of her boot, kicks*» позбавлене сполучників, що імітує різкі, механічні рухи. Такий синтаксис підкреслює холодну лють героїні та незворотність її дій, створюючи ефект "стакато", що контрастує з плавністю попередніх описів.

На противагу цьому, полісиндетон (багатосполучниковість) виконує функцію уповільнення та нагнітання, створюючи відчуття безкінечності або надмірності. Описуючи атмосферу свята, авторка пише: «*...dancing and drinking and laughing*», де повторюваний сполучник *and* поєднує дії в єдиний безперервний потік веселощів, що, здається, ніколи не скінчиться. Ще виразніше цей засіб працює в описі підземного Гавані: «*It is grander and older and quieter and darker and more intimate than he imagined*». Нанизування прикметників через сполучник дозволяє передати сенсорне перевантаження головного героя, який намагається осягнути велич та багатогранність простору, що відкрився перед ним.

Апосіопесис (обрив речення) у діалогах передає емоційну розгубленість або раптове усвідомлення істини, яку важко вимовити вголос. Коли Закарі намагається заперечити причетність своєї родини до магічного світу, фраза «*But... My mom doesn't...*» обривається, демонструючи крах його попередніх уявлень про реальність. В іншому епізоді, під час розмови в бібліотеці, фраза «*If it's a problem...*» залишається незавершеною через невпевненість і ввічливість героя, який боїться порушити правила або видатися нав'язливим.

Парцеляція використовується для акцентування уваги на окремих характеристиках об'єкта, надаючи кожному слову особливої ваги. В описі дитини речення «*It is the only one. It is special. Unique*» розбите на короткі відрізки, що змушує читача зупинитися на кожному означенні. Це підкреслює винятковість немовляти в контексті сюжету, де народження дитини є рідкісною та значущою подією, і надає опису інтонації пророцтва.

Отже, аналіз вербалізації індивідуального стилю Ерін Моргенштерн у романі «*The Starless Sea*» демонструє системний підхід авторки до творення тексту на всіх мовних рівнях. Лексичний рівень (33 одиниці) через фразеологію забезпечує баланс між буденністю та магією, характеризуючи персонажів та фаталізм подій. Фонетичні засоби (26 одиниць), зокрема ономапопея та алітерація, виконують функцію сенсорного наповнення та регуляції темпоритму, наближаючи прозу до міфопоетики. Синтаксична організація (36 одиниць) через чергування полісиндетону, асиндетону та інверсії керує динамікою сприйняття та емоційною напругою оповіді. Домінуючим є стилістичний рівень (187 одиниць), де висока щільність епітетів, метафор та персоніфікацій стає фундаментом магічного реалізму твору. Комплексне використання цих засобів дозволяє письменниці матеріалізувати абстрактні категорії часу й долі та створити ефект повного занурення читача в атмосферу підземного світу.

2.4 Специфіка передачі індивідуального стилю Ерін Моргенштерн в українських перекладах Є. Даскал

Дослідження специфіки передачі індивідуального стилю письменниці вимагає комплексного підходу до аналізу перекладацьких рішень, реалізованих на різних мовних рівнях. У межах дослідження увагу зосереджено на тому, як С. Даскал адаптує багатоплановий текст романів «The Night Circus» та «The Starless Sea» для українського читача. Застосування перекладацьких трансформацій, типологію яких ми розглядаємо на основі класифікацій сучасного перекладознавства, запропонованої Н. Абабіловою та О. Волченко, дозволяє досягти адекватності перекладу.

Розглянемо способи передачі засобів фонетичного рівня. Розпочнемо з роману «The Night Circus». Відтворення звукового патерну твору є важливим завданням для перекладача, адже Ерін Моргенштерн активно використовує, наприклад, ономапею для створення ефекту присутності. У сцені відкриття цирку фраза «*The iron gates shudder and unlock*» перекладена як «Залізні ворота здригаються, скидають засуви». Тут для передачі «*shudder*» дібрано еквівалент, який зберігає вібрацію та важкість звучання, характерну для руху масивної металевої конструкції.

Втім, не завжди акустичний образ оригіналу переноситься без змін. У реченні «*First, there is a popping sound*», яке українською звучить як «Спочатку лунає шипіння», застосовано диференціацію. Перекладачка змінює характер звуку: короткий вибуховий «*popping sound*» трансформується у тривалий шурхотний «шипіння», що також відповідає контексту магічного дійства в уяві українського читача. Цікавим є випадок, коли фонетична адаптація супроводжується зміною частини мови. Описуючи природу, авторка пише: «*rustling of the leaves in the trees*», що в перекладі відтворено як «шепочеться листя на деревах». Тут задіяно граматичну заміну, де англійський герундій «*rustling*» стає особовим дієсловом, додаючи звуковому образу відтінок таємничості.

Значну складність для перекладу становить алітерація, яка часто втрачається через розбіжності у фонетичних системах мов. Фраза «*punctuating it with purposefully placed puffs of smoke*», побудована на повторі приголосного /p/,

у варіанті «*видуваючи замість розділових знаків хмарки диму*» втрачає звуковий малюнок. Засіб не відтворено, оскільки пріоритетом стало збереження семантичного значення візуального образу, а не його фонетичної оболонки. Опис зимової локації «*The Ice Garden is silent and still, nothing but crisp, cool whiteness in every direction*» насичений звуками /s/ та /k/, що імітують тишу і хрускіт. У перекладі «*Крижаний Сад мовчазний і нерухомий, куди не глянь – хрустка холодна білизна*» засіб відтворено: вихідну алітерацію замінено новим українським звуковим ланцюжком на основі /к/ та /х/, який так само передає відчуття холоду та крихкості льоду. Щодо асонансу, то він також залишається за межами перекладу через лексичні обмеження. Мелодійність речення «*Tiny lights hang across the sky, like tightly packed stars bright as sun*», досягнута повтором дифтонга /ai/, зникає у варіанті «*Небо вкрите яскравими, наче сонце, скупченнями крихтих зірочок*». У цьому фрагменті засіб не відтворено, адже перекладачка зосередилася на передачі візуальної пишності опису, залишивши поза увагою фонетичну важливість асонансу.

Розглянемо специфіку відтворення фонетичних особливостей у романі «*The Starless Sea*», де звукопис також відіграє важливу роль у створенні магічної атмосфери. Відтворення звукового ефекту шляхом підбору відповідних акустичних засобів вдалося реалізувати у фрагменті з описом магічного пилу. Оригінальна алітерація на /s/ у реченні «*Stardust was purchased to sprinkle at sacred sites or to bake into cakes for spells*» відображена і в українському перекладі «*Зоряний пил можна було придбати й розсипати у священних місцях або запекти до тістечок, наводячи чари*». Вживання свистячого звуку /с/ у словах «*розсипати*», «*священних*», «*місцях*» та «*тістечок*» дозволяє зберегти містичне шелестіння, закладене авторкою.

Проте не завжди вдається зберегти звуковий інструментарій через розбіжності мовних систем. Фонетичний засіб – алітерацію – не відтворено у випадку з ритмічним повтором сонорного /w/, що імітує рух води у фразі «*...waves washing against stories of what was and what will be*». У варіанті «*...хвилі, що набігають на історії про те, що було та що буде*» пріоритет надано

семантичній точності, тоді як звуковий образ безперервного накопчування хвиль втрачено. Цікавою є робота з передачею звуконаслідування, де перекладачка застосовує еквівалент для передачі специфічного голосу тварини у фразі «“*Meooooorrrrrrr,*” *the cat says in a hybrid meow-growl*». Українське «—*Мняоооорвррррр,* – *відповідає кіт сумішшю нявчання та гарчання*» ідеально відтворює графічну та фонетичну структуру звуку, зберігаючи «загрозливий» ефект сцени.

Іноді для збереження динаміки звуку доводиться змінювати частину мови слова – граматичну заміну (іменника в дієслово) використано при перекладі ономапопеї *clang* у реченні «*The result is a satisfying clang of metal on metal*». Завдяки перетворенню у дієслівну форму у реченні «...*i результат її задовольняє: метал дзвенить по металу*» акустичний образ стає більш активним та процесуальним. В іншому контексті той самий звуковий «корінь» вимагає іншого підходу. Диференціацію застосовано до слова *clanging* у фразі «*The universe punctuates his statement with a clanging thud on the tiled floor*». У перекладі «*Усесвіт підкреслює його слова металевим гупанням по кахлю*» звуковий образ замінено на якісну характеристику матеріалу.

Лексичний рівень представлений значною кількістю фразеологізмів. В аналізі цього рівня спираємось на класифікацію Г. Кузенко. Дослідниця виокремлює наступні способи перекладу фразеологізмів: абсолютний еквівалент, близький відповідник, власне фразеологічний аналог, приблизний аналог та описовий переклад. Розглянемо кілька прикладів з твору «*The Night Circus*». У ситуації, коли йдеться про швидке поширення новин, фразеологізм МО «*word of mouth*» трансформується у МП у «*циганську пошту*». Тут використано власне фразеологічний аналог. Заміна нейтральної англійської ідіоми на емоційно забарвлений український відповідник вдало підкреслює таємничу, дещо «кочову» атмосферу цирку. Ще один випадок вдалого добору аналога бачимо у відтворенні роздратування персонажа, який вимагає переходити до суті: «*Stop beating around the bush*» – «*Годі вже ходити околяса*». Власне фразеологічний аналог тут є стилістично виправданим, адже український

вислів вдало передає семантику ухиляння від прямої відповіді, характерну для оригінального виразу.

Подекуди структура англійського фразеологізму настільки близька до українського, що дозволяє використати менш радикальні зміни. У контексті соціальної ієрархії Є. Даскал вдається до збереження образу: *«kept in his place»* – *«мусить знати своє місце»*. У цьому випадку використано близький відповідник, оскільки семантика і лексичне наповнення фрази в обох мовах майже збігаються. Так само перекладачка чинить із фразеологізмом про філософські роздуми про долю: *«the future is never set in stone»* – *«майбутнє не викарбуване»*. Тут також застосовано близький відповідник, що зберігає асоціативний зв'язок із непорушністю.

Особливої уваги заслуговують випадки, де Є. Даскал вдається до розгортання або зміни структури виразу заради збереження змісту, наприклад: *«the talk of the town»* – *«усі теревенять лише про нього»*. Застосування описового перекладу додає тексту жвавості, перетворює статичний фразеологізм на активну дію натовпу. Схожа стратегія використовується для передачі невловимих відчуттів: *«a flavor she cannot put her finger on»* – *«смак, який вона не може упізнати»*. Фразеологізм відтворюється через описовий переклад, оскільки він чітко передає когнітивну неспроможність героїні розрізнити смак.

Водночас у тексті присутні моменти, коли фразеологізми перекладаються дослівно через спільність лексичного фонду мов. Щоб показати різнобічну діяльність персонажів, у перекладі вжито пряме відтворення. Приклад: *«do a little bit of everything»* – *«займаються всім потроху»*. Тут застосовано абсолютний еквівалент, що дає максимальну точність і не додає зайвих стилістичних ефектів. При описі магічних об'єктів, які стають суб'єктами, теж використано абсолютний еквівалент: *«take on a life of its own»* – *«заживе власним життям»*. Вживання цього способу перекладу зберігає ключовий елемент магічного реалізму Ерін Моргенштерн і повністю відповідає нормам української мови.

Зараз наведемо кілька прикладів з твору *«The Starless Sea»*. У фрагменті *«...she has a tendency to appear out of thin air to suggest cocktails...»* англійський

фразеологізм відтворено як «...а ще дівчина має хобі впасти як сніг на голову з пропозицією випити коктейль...». Використано власне фразеологічний аналог, що дозволяє уникнути калькування образу «повітря» та натомість пропонує звичний для українського читача вираз несподіванки. Такий прийом застосовано і для передачі фізичного відчуття страху або тривоги. Коли авторка описує соматичну реакцію героя фразою «...*calm drops out of Zachary's stomach...*», у перекладі це звучить як «...шлунок Закарі переміщується в п'яти». Тут також вжито власне фразеологічний аналог, адже оригінальний образ втрати спокою адаптовано через впізнаваний вираз, що традиційно асоціюється з переляком.

У випадках, коли фразеологізми обох мов збігаються не лише за змістом, а й за лексичним складом, Є. Даскал вдається до дослівного відтворення. Ситуація, де герой шкодує про сказане, передана так: «*Zachary says before he can bite his tongue...*» – «радить хлопець, не встигнувши прикусити язика...». Використання абсолютного еквівалента свідчить про міжмовну універсальність цього жесту мовчання, що дозволяє зберегти фразеологізм без жодних змін.

Іноді для збереження семантики виразу доцільно використати фразеологізм, який дещо відрізняється за формою, але виконує ту саму функцію. Прикладом слугує відтворення фрази про добрий фізичний стан: «...*we're alive and kicking*» – «...а ми троє досі живі-здорові». Застосовано близький відповідник: динамічний англійський вираз втрачає компонент «*kicking*», проте українське парне словосполучення повністю відтворює необхідний зміст. Аналогічний підхід спостерігаємо у фрагменті, що описує надмірне захоплення читанням: «...*not having his nose constantly in a book*» – «...негоже весь час пхати носа в книжку». Застосування близького відповідника зберігає центральний образ «носа», хоча синтаксична структура фрази зазнає незначної адаптації.

У ситуаціях, коли прямий переклад фразеологізму може зашкодити розумінню, перекладачка вдається до пояснення значення. Внутрішній стан героя, який не може опиратися бажанню дізнатися правду, описано так: «*His curiosity gets the better of him...*» – «Цікавість перемагає...». Тут використано описовий переклад, який концентрує увагу на результаті внутрішньої боротьби,

замінюючи розгорнутий фразеологізм лаконічним дієсловом. Так само відбувається з характеристикою персонажа, який приховує свої думки: «...*she keeps her own counsel*» – «...вона не звітує про свої плани». Описовий переклад розкриває зміст ідіоми через заперечення, акцент зміщується на поведінковій моделі героїні, а не на образності виразу.

Насамкінець, варто відзначити випадки, коли фразеологізм вдається передати через схожий за емоційним навантаженням образ. Сумніви героя щодо реальності побаченого відтворено наступним чином: «*his eyes are likely playing tricks on him*» – «очі, схоже, кепкують з нього». Перекладачка використовує приблизний аналог, замінюючи поняття «трюки» на дієслово «кепкувати», що підсилює атмосферу хаотичного сприйняття подій.

Перейдемо до розгляду стилістичного рівня роману «The Night Circus», де авторська образність вимагає від перекладача ретельного добору слів для збереження естетики тексту. Диференціацію застосовано при перекладі метафори, що описує появу цирку, у реченні «*The circus arrives without warning*», яке українською звучить як «Цирк приїжджає без попередження». Заміна нейтрального дієслова *arrives* на більш конкретне *приїжджає* адаптує образ до звичного сприйняття переміщення в просторі. Цю ж трансформацію – диференціацію – використано для відтворення метафори у фразі «*she remarks to the empty air*», перекладеній як «повідомляє вона порожній кімнаті». Абстрактне поняття «*air*» замінено на конкретну локацію «кімната», що робить сцену більш предметною.

Для збереження динаміки образів Є. Даскал часто звертається до граматичних змін. Граматичну заміну (перехід від Participle I до особового дієслова) використано для відтворення персоніфікації у реченні «*They (gates) swing outward, inviting the crowd inside*» – «Розчахуються й запрошують натовп усередину». Поєднання граматичної заміни (пасивної конструкції на активну) з додаванням лексичного елемента дозволило яскраво передати метафору у фрагменті «*The entirety of the circus is covered in particularly bright fireflies*». У

варіанті «Цілий цирк укрила хмара надзвичайно яскравих світлячків» поява слова «хмара» підсилює візуальний ефект масовості.

У деяких випадках для збереження образності доцільно змінювати структуру фрази або опускати зайві елементи. Опущення застосовано при перекладі метафори «*part of a shoulder appears to be missing*», де модальне дієслово *appears* усунуто: «частини плеча бракує». Натомість додавання уточнюючого компонента знадобилося для відтворення метафори у фразі «*the figure hovering by the window*», яка перекладена як «постать, що висить у повітрі біля вікна». Модуляцію використано для адаптації метафоричного відчуття страху у реченні «*feeling creeping up her spine*». Замість буквального перекладу образу *creeping*, перекладачка використала український фразеологізм «мороз поза шкірою», що природніше звучить для цільової аудиторії.

При перекладі епітетів перевага віддається точному відтворенню. Калькування дозволило зберегти лаконічність епітета «*colorless world*» – «безбарвний світ». Цей же прийом застосовано до епітета у фразі «*a plain grey envelope*», що перекладено як «простий сірий конверт». Проте іноді виникає потреба у зміні числа іменника. Граматичну заміну (однина – множина) використано для епітета у словосполученні «*compelling drama*» – «переконливих драм», а зворотну заміну (множина – однина) – для епітета «*gruesome fates*», що став «жахлива доля».

Відтворення порівнянь також варіюється від уточнень до структурних змін. Диференціацію використано для перекладу порівняння звуку «*A soft noise like a kettle about to boil...*» – «Приглушений звук, наче чайник, що от-от закипить», де прикметник *soft* набув значення *приглушений*. Складнішу комбінацію – транспозицію та диференціацію – задіяно у порівнянні «*the circus tents sit like mountains in the middle of the valley*», перекладеному як «наче гори посеред долини, стримлять циркові шатра», що змінило ритмічний малюнок речення. А от опущення частини порівняння «*adorned like an elegant, unusual piece of jewelry*» у варіанті «граціозно звивається, наче елегантна прикраса» дозволило уникнути перевантаження тексту.

Для передачі гіперболи та метонімії перекладачка вдається до узагальнень. Генералізацію використано при перекладі гіперболи «*staggering height of the tallest tents*», де «*height*» передано ширшим поняттям «розміри». Також генералізацію застосовано до метонімії «*display of illumination*» у реченні «*The waiting crowd quiets as it watches this display of illumination*», що в українській версії згорнуто до слова «світло»: «Щойно побачивши світло, натовп вичікувально завмирає».

Фігури контрасту та евфемізми важливі для створення загадкової атмосфери. Калькування стало основним способом відтворення оксюморонів, як у прикладі «*Being Caroline's younger brother is both a blessing and a curse*» – «Бути молодшим братом Керолайн – це водночас і благословення, і прокляття», а також у фразі «*It is a dull, exquisite pain*» – «Це тупий, вишуканий біль». Опущення дієслова-зв'язки *is* при перекладі антитези «*Everything is black and white*» – «Усе чорно-біле» зробило висловлювання більш динамічним. Щодо евфемізмів, то тут спостерігаємо прагнення до ясності: описовий переклад розкрив зміст евфемізму «*Trespassers Will Be Exsanguinated*» як «Порушники зійдуть кров'ю».

Транскодування використано для відтворення алюзії у реченні «*Mr. Barris introduces him to a man named Houdini...*» – «Містер Барріс знайомить його з чоловіком на ім'я Гудіні...». А граматичну заміну числа (множина – одиниця) застосовано для передачі клімаксу у фразі «*They see every detail, notice the tiniest nuances*», яка українською звучить як «Вони бачать кожну дрібницю, помічають кожен нюанс», посилюючи фокус на індивідуальному сприйнятті.

Перейдемо до аналізу відтворення стилістичних засобів у романі «*The Starless Sea*», де авторська образність набуває ще більшої символічності та глибини. Калькування стало основним способом відтворення персоніфікації, що дозволило зберегти наділення неживих об'єктів людськими якостями. Цей прийом застосовано до образу стихії у реченні «*The wind howls, confused by this turn of events*», що перекладено як «Вітер завиває, збитий з пантелику плином подій». Аналогічно калькування використано для передачі ворожості простору у

фразі «*The darkness hisses at him*» – «Темрява сичить на нього», а також для надання суб'єктності абстрактному поняттю у прикладі «*The universe punctuates his statement*» – «Усесвіт підкреслює його слова». Водночас для адаптації власних назв-персоніфікацій перекладачка вдається до диференціації: у реченні «*The Moon spoke with Time*» лексему *Moon* відтворено фольклоризованим варіантом «*Місяцівна поговорила із Часом*». Комбінацію граматичної заміни (множина – однина) та опущення присудка задіяно для персоніфікації простору у фразі «*because the Kitchen has opinions*», яка українською звучить як «бо в Кухні на все своя думка».

При перекладі метонімії Є. Даскал загалом зберігає асоціативні зв'язки оригіналу. Калькування дозволило точно передати перенесення значення з одягу на людину у прикладі «*A mask turns toward him. A rabbit*» – «Маска повертається до нього. Кролик», а також з ємності на вміст у реченні «*He drains his glass*» – «Він допиває свій келих». Натомість модуляція знадобилася для адаптації метонімії, де частина тіла виконує дію цілої особи: «*His eyes scan the space*» трансформовано у «Він обводить поглядом залу», що є природнішим для українського синтаксису.

Контрастні засоби, такі як оксюморон та антитеза, переважно відтворюються дослівно. Калькування зберегло суперечливість образів у фразах «*a sweet burn*» – «солодке печіння», «*...in this place of timeless time*» – «...у цьому місці безчасового часу» та «*...terribly beautiful...*» – «...страшенно гарний...». Також калькування застосовано до антитез «*For these are not endings, they are beginnings*» – «Адже це не кінці, а початки» та «*Figures dancing in the light and in the shadow*» – «Постаті, що танцюють у світлі й тіні». Однак у деяких випадках виникає потреба у змінах: модуляцію використано для оксюморону «*He feels warm yet cold and real yet not real*», перекладеного як «На дотик він теплий, але й холодний, справжній, але несправжній водночас».

Літота, що слугує для применшення або пом'якшення висловлювання, також часто перекладається прямо. Калькування застосовано у прикладах «*Two volumes misplaced over so much time is not that bad*» – «За такий час лише дві

книжки опинилися не на своїх місцях, а це не так вже й погано» та «*It is not entirely sweet*» – «Він не зовсім солодкий». Водночас поєднання граматичної заміни частини мови (*graceful* – граційно) з транспозицією використано у фразі «*We didn't have the most graceful of landings*», яка в перекладі набула вигляду «Приземлилися ми не надто граційно».

Для відтворення гіперболи, що підкреслює масштабність подій, перекладачка використовує різноманітні стратегії. Транспозиція підсилила експресію виразу «*...turn the universe inside out*» – «...перевернуть догори дригом увесь світ». Калькування зберегло точність перебільшення у фразах «*He has remembered that day a thousand times...*» – «Він згадував той день тисячу разів...» та «*Eighteen Miles of Books?*» – «Вісімнадцять миль книжок». Диференціацію використано для уточнення значень у гіперболах «*I have felt what you are feeling myriad times*» – «Я відчував те, що відчуваєте ви, мільярд разів» та «*To have the whole world in one room*» – «Умістити цілий світ в одній кімнаті».

Культурні алюзії, якими насичений текст, здебільшого передаються через транскодування. Це стосується власних назв та реалій у фрагментах «*...where the door to Narnia would be...*» – «...де були б двері в Нарнію...», «*Is that Zelda for Princess or Fitzgerald?*» – «Зельда – це на честь принцеси чи Фіцджеральд?» та «*A picture-perfect Daisy Buchanan sips a martini...*» – «Досконала Дейзі Б'юкенен сьорбає мартіні...». Алюзію на телешоу «*...a story that was probably a Twilight Zone episode...*» відтворено шляхом калькування: «...епізод, який напевно бачив у якійсь серії Сутінкової зони...».

Порівняння у романі вирізняються поетичністю. Калькування використано для збереження образу звуку у фразі «*The laugh echoed around the stone room like ripples of water*» – «Сміх луною відбився від кам'яних стін і покотився, наче брижі по воді». Диференціацію лексичних одиниць застосовано у порівняннях «*She wears her fear lightly, like a veil*» («...як серпанок»), «*Its eyes like dark glass*» («...схожі на чорні намистини») та «*...swallowing him like a cloud*» («...оповили його, наче хмаринка»). Транспозицію задіяно для зміни порядку слів у реченні «*The lights continue along the railing like fireflies*» – «Вогники, наче світлячки,

*перелітають на огорожу...». Цікавим є випадок конкретизації, де загальне слово *formation* у порівнянні «*changing formation like geese*» замінено на специфічне «змінюючи клин, наче гуси».*

Передача метафор також демонструє варіативність застосованих підходів. Диференціацію використано для уточнення значень у метафорах «...*this temple of stories*» («...цьому храмові оповідок») та «...*smothered in stories...*» («...захлинаючись від історій...»). Опущення дієслова зробило вислів «*The world is magic*» більш афористичним: «Світ – це магія». А калькування дозволило зберегти оригінальний образ «*forest shirts*» як «ліс сорочок».

Нарешті, епітети, що створюють емоційне тло, переважно відтворюються дослівно. Калькування застосовано до словосполучень «*starless darkness*» – «беззоряна темрява», «*Sweet Sorrows*» – «солодкі муки» та «*faded paper*» – «вицвілий папір». Диференціацію використано для епітета у фразі «*fragile place*», що перекладено як «делікатна місцина», а генералізацію – для образу «*shadowed alcove*», який став просто «темний альков».

Синтаксичний рівень твору «*The Night Circus*» демонструє використання низки перекладацьких трансформацій, що дозволяють адаптувати складні синтаксичні структури Моргенштерн до української норми. Інверсія застосована у фрагменті «*Then comes the light*» – «Потім запалюється світло». Є. Даскал зберігає порушений порядок компонентів, а диференціація *comes* – *запалюється* уточнює характер дії. Такий прийом підтримує напружену появу світла у сцені. Інверсію також використано в реченні «*Inside the box is a hat*» – «Усередині коробки лежить капелюх». Перекладачка зберігає початкову позицію обставини, доповнюючи вислів конкретизацією *is* – *лежить*. Подібний прийом простежується у фрагменті «*Below the clock, there is an unobtrusive silver plaque*» – «Під годинником ховається скромна срібляста табличка». Інверсія тут збережена, а модуляція «*there is*» – «ховається» надає елемент прихованості, який посилює образ загадковості предмета.

Риторичне питання застосовано у фразі «*Why do we wind our watch?*» – «Чому ми заводимо наш годинник?». Калькування структури зберігає логіку

англійського вислову. Такий підхід підтримує філософський підтекст роздумів персонажів. Ще один приклад риторичного питання спостерігаємо у фрагменті «*Is not the wolf simply acting as a wolf should act?*» – «*Хіба вовк не поводитья так, як зазвичай поводяться вовки?*». Трансформація підсилена граматичною заміною числа «*wolf*» – «*вовки*», завдяки чому переклад зберігає природний риторичний тон і логіку вислову.

Апосіопесис передає уривчасте мовлення персонажів. У фразі «*I... I didn't know...*» – «*Я... я не знав...*» перекладачка зберігає синтаксичну перерваність, що моделює емоційний стан героя за допомогою калькування. Подібним чином апосіопесис з'являється у репліці «*Are... are you with the circus?*» – «*Ти... ти працюєш у цирку?*». Розірваність фрази збережена, а модуляція «*with the circu*» – «*працюєш у цирку*» передає нерішучість та емоційне напруження персонажа.

Полісиндетон відтворено шляхом граматичних трансформацій. У вислові «*with hearts and clubs and spades and diamonds*» – «*жодних сердець, треф, вин чи бубн*» застосоване опущення повторів *and*, що створює компактнішу структуру. Така зміна зберігає перелічувальну природу оригіналу, але уникає надмірної повторюваності. Натомість асиндетон у фразі «*Four, nine, ten, the single sharp ace*» – «*Четвірка, дев'ятка, десятка, самотнє вістря єдиного туза*» передано за допомогою калькування. Відсутність сполучників збережена, що підтримує ритміку швидкого переліку.

У фрагменті «*Lefèvre will keep the accounts. Meticulously*» – «*Лефевр вестиме бухгалтерію. Скрупульозно*» перекладачка точно зберігає структуру парцеляції, відтворюючи стислу й виразну інтонацію. Калькування лексеми не порушує смислової побудови тексту. Аналогічний прийом використано у фразі «*The iron gates shudder and unlock. Seemingly by their own volition*» – «*Залізні ворота здригаються й відмикаються. Наче з власної волі*». Калькування допомагає зберегти стилістичну підсиленість фрази, яка створює ефект майже живої дії.

На синтаксичному рівні роману «*The Starless Sea*» особливу роль відіграє порядок слів та ритмічна організація речень. Для відтворення інверсії, яка в

оригіналі акцентує увагу на локаціях або об'єктах, перекладачка часто вдається до лексичних змін. Конкретизацію застосовано для перекладу інвертованої конструкції у реченні «*Around the corner is a store*», яке українською звучить як «*За рогом схована крамничка*». Заміна нейтрального дієслова-зв'язки на змістове «*is*» слово «*схована*» підсилює атмосферу таємничості. Опущення використано у фразі «*Here begins the initiation*», що перекладена як «*Починається ініціація*». При цьому прислівник місця вилучено, оскільки контекст дозволяє зрозуміти локалізацію дії без додаткових вказівок. Поєднання опущення присудка та генералізації підмета спостерігаємо у фрагменті «*Beneath the bee is a key. Beneath the key is a sword*», який відтворено як «*Під нею – ключ. А під ключем – меч*». Заміна іменника «*bee*» займенником та усунення дієслова роблять опис більш динамічним. Для узгодження граматичних норм під час перекладу інверсії часто використовується диференціація. У прикладі «*On it sits a small disk of metal*», перекладеному як «*На ній лежав маленький металевий диск*», дієслово «*sits*» замінено на «*лежав*», що є більш природним для опису неживого предмета в українській мові.

Окрему групу становлять риторичні запитання. Модуляція допомогла адаптувати метафоричний зміст у запитанні «*And what is an egg, if not something waiting to be broken?*», яке перекладено як «*А що таке яйце, як не мрія про те, щоб його розбили?*». Пасивний стан очікування трансформовано в іменник «*мрія*», що додає фразі поетичності. Опущення частини підрядного речення разом із граматичною заміною Participle 2 на іменник використано у реченні «*...whatever answer I gave you would also be made up, wouldn't it?*». Український варіант «*...будь-яка моя відповідь теж буде вигадкою, чи не так?*» зберігає сумнів мовця. У реченні «*From the shadows... came a tall figure*» граматична заміна проявляється через зміну числа іменника: «*Із затінку... вийшла висока постать*», де множина «*shadows*» стає одніною «*затінок*».

При відтворенні асиндетону (безсполучникового зв'язку) перекладачка прагне зберегти стрімкий ритм. Опущення повторюваних слів посилює ефект у реченні «*He feels untethered, he feels lost, he feels free*», що звучить як «*Він*

почувається некерованим, розгубленим, вільним». Натомість додавання уточнюючого об'єкта виявилось доречним у динамічній сцені «*She takes a step back, lifts the heel of her boot, kicks*», перекладеній як «Вона робить крок назад, підіймає ногу, б'є двері підбором». Калькування дозволило повністю зберегти структуру у фразі «*They think it impervious, impenetrable, eternal*» – «Вони вважають його недоторканим, недоступним, вічним».

Відтворювання полісиндетону (багатосполучниковий зв'язок) демонструє варіативність підходів. Калькування використано для нагнітання емоцій у реченні «*It is grander and older and quieter and darker and more intimate than he imagined...*», яке українською відтворено як «Усе надто помпезне, і старіше, і тихіше, і темніше, і таємничіше, ніж він міг собі уявити». Водночас опущення сполучників змінило ритміку опису «*crawl down the stairs and across the windows and the ceiling, over armchairs and sofas and chandeliers*». У варіанті «...що повзають сходами, вікнами, стелею, стільцями й люстрами» перелік стає більш згрупованим.

Для передачі апосіопесису (обриву мовлення), що вказує на вагання персонажів, Є. Даскал застосовує калькування. Це дозволяє зберегти оригінальну структуру діалогів у таких прикладах, як «*But... My mom doesn't...*» – «Але... Моя мати не...», «*You wouldn't...*» – «– Ви б не...», «*If it's a problem...*» – «Якщо це проблема...» та «*Her. Your...*» – «Її. Вашу...». Нарешті, парцеляція, яка виділяє важливі смислові акценти, також зазнає певних змін. Модуляцію використано у реченні «*He looks down at the last two words on the page. Not yet*», що перекладено як «Він опускає очі на останні два слова на сторінці. Поки що».

Отже, відтворення індивідуального стилю Ерін Моргенштерн у перекладі вимагало від перекладачки застосування широкого спектра перекладацьких трансформацій на всіх мовних рівнях. Є. Даскал поєднує еквіваленти, калькування, диференціацію, модуляцію, додавання й опущення, зберігаючи образність, ритм і характерну атмосферу романів «*The Night Circus*» та «*The Starless Sea*». У досліджуваних одиницях аналізу засоби фонетичного, лексичного, стилістичного й синтаксичного рівнів не втрачають своєї функції.

Натомість, вони адаптуються до норм української мови. І саме це дає підстави говорити про загалом успішне відтворення індивідуального стилю письменниці у перекладі.

2.5 Порівняльний аналіз способів відтворення індивідуального стилю у творах Ерін Моргенштерн

Варто окреслити загальний розподіл засобів, виявлених у двох романах. Загалом до вибірки увійшло 537 одиниць (255 із роману «Нічний цирк» та 282 із роману «Беззоряне море»). Узагальнений кількісний розподіл за мовними рівнями подано у Додатках (див. Додаток В).

В обох творах домінують засоби стилістичного рівня (74,90% та 66,31% відповідно). Це підтверджує, що стиль Ерін Моргенштерн базується насамперед на густій образності – метафорах, епітетах та порівняннях. Далі порівняємо, як саме змінювалися підходи до відтворення цих рівнів у кожній із книг. Розпочнемо з лексичного рівня, де ключовим завданням було відтворення фразеологізмів. Загальні результати порівняльного аналізу способів їх передачі подано у Додатках (див. Додаток В). У перекладі «The Night Circus» фіксуємо рівномірний розподіл між використанням власне фразеологічних аналогів та близьких відповідників (по 26.92%). В романі багато живих діалогів артистів та описів магічних змагань, що дозволило перекладачці підбирати українські фразеологізми, які додають тексту емоційності. Натомість у «The Starless Sea» чітко домінує використання близьких відповідників (42.42%). Сюжет книги будується навколо стародавніх загадок та історії підземної бібліотеки, тому Є. Даскал частіше обирала лексику, семантично найближчу до оригіналу заради збереження таємничої наративної канви.

Наступним етапом став аналіз відтворення звукового оформлення тексту (фонетичний рівень). Узагальнені результати порівняння способів перекладу подано у Додатках (див. Додаток В).

Результати показують значний відсоток втрат фонетичних ефектів. Особливо це помітно у «The Night Circus» (40.00%), що пояснюється складністю відтворити алітерацію та асонанс українською мовою без викривлення змісту. У «The Starless Sea» показник збереження засобів через еквівалент є вищим (38.46%). Різниця зумовлена характером звукових образів. У другій книзі частіше зустрічається ономапея, яку легше передати українськими відповідниками, ніж складні звукові малюнки першого роману.

Далі розглянемо синтаксичний рівень, де простежуються розбіжності у підходах до структурування речень. Узагальнені результати порівняльного аналізу способів перекладу подано у Додатках (див. Додаток В). Для «The Night Circus» характерне часте використання калькування (39.13%). Також помітний високий відсоток конкретизації (17.39%), оскільки описи циркових номерів та ілюзій потребують візуальної чіткості для читача. У «The Starless Sea» бачимо високий показник опущень (33.33%). Роман відзначається складними синтаксичними конструкціями, що нагадують структуру сновидінь. Аби текст звучав природно українською мовою і не був перевантаженим, перекладачка вдавалася до вилучення надлишкових елементів.

Найбільш показовим є розподіл трансформацій на стилістичному рівні. Чітко видно зміну стратегії залежно від насиченості тексту символами. Узагальнені кількісні дані порівняльного аналізу подано у Додатках (див. Додаток В). Проведений аналіз вказує на різке зростання частки калькування у перекладі «The Starless Sea» (56.68%) порівняно з «The Night Circus» (33.51%). Другий роман пронизаний глибоким символізмом (бджоли, ключі, мечі). Саме тому перекладачка намагалася максимально точно зберегти авторську структуру тропів і не порушити внутрішню логіку магічного світу. Також варто звернути увагу на зростання показника транскодування у «The Starless Sea» (4.28%) проти 0.52% у першому творі. Така тенденція безпосередньо пов'язана з інтертекстуальністю роману. Герої постійно згадують інші літературні твори («Хроніки Нарнії», «Великий Гетсбі») та відеоігри. Зворотну динаміку демонструють трансформації, спрямовані на адаптацію тексту: диференціація,

модуляція та граматична заміна. У першому романі їхня сукупна частка є значною (понад 43%), що свідчить про спроби перекладачки зробити текст природним для українських читачів. У другому романі частотність цих прийомів суттєво знизилася. Причина – сновидійна, дещо сюрреалістична атмосфера «Беззоряного моря». Тут незвичність формулювань є частиною авторського задуму. Тому Є. Даскал намагалася зберегти його, уникаючи зайвих лексичних та граматичних змін.

Узагальнюючи результати порівняльного аналізу, можна помітити, що обидва романи Ерін Моргенштерн демонструють схожі тенденції у розподілі засобів. Однак – відрізняються у способах їх відтворення. В обох творах переважають стилістичні засоби, що підтверджує центральну роль образності у формуванні індивідуального стилю. Лексичний рівень виявив різні стратегії. У «The Night Circus» перекладачка частіше зверталася до фразеологічних відповідників. У «The Starless Sea» перевагу отримали близькі відповідники для точного відтворення семантики. На фонетичному рівні спостерігаємо більші втрати у першому романі, тоді як у другому частіше вдавалося зберегти ефекти через еквіваленти. Синтаксичний рівень виявив суттєві відмінності: при перекладі засобів у «The Night Circus» використовувалося калькування та конкретизація. «The Starless Sea» характеризується значною кількістю опущень, зумовлених необхідністю спрощення конструкцій. Найпомітніша різниця простежується на стилістичному рівні. У другому романі різко зростає частка калькування та транскодування, що пов'язано з високою інтертекстуальністю тексту. Загалом обрані стратегії відрізняються відповідно до художньої специфіки кожного твору.

ВИСНОВКИ

У роботі здійснено комплексне дослідження засобів індивідуального стилю Ерін Моргенштерн та особливостей їх передачі в українських перекладах романів «The Night Circus» і «The Starless Sea». Результати дослідження засвідчили досягнення мети, розв'язання завдань і дали підставу для таких висновків:

1. У межах дослідження було з'ясовано ключові підходи до трактування поняття індивідуального стилю автора. Аналіз теоретичного матеріалу засвідчив, що в сучасній науці не існує єдиного універсального визначення цього терміна. Проте більшість дослідників акцентують на його системному та динамічному характері. У працях В. Гумбольдта, Б. Блоха й Б. Блумфілда увага зосереджується на залежності індивідуального стилю від мовного досвіду та здатності автора трансформувати колективну норму. Подальший розвиток концепції у працях Л. Гікова та А. Науменка підкреслив взаємодію творчої індивідуальності з соціокультурним середовищем. Визначення, подані Р. Гром'яком, Ю. Ковалівим та О. Селівановою, дозволили розглядати індивідуальний стиль як цілісну систему організації художнього мовлення, що поєднує функціональні, інформативні та особистісні компоненти. Погляди А. Ткаченка та М. Едера підтвердили важливість типологічних характеристик, психологічних чинників та відстежуваних мовних ознак у формуванні авторської манери. Проведене опрацювання теоретичних джерел дає підстави стверджувати, що індивідуальний стиль автора є комплексною й історично зумовленою системою мовних і художніх рішень, що відображає унікальний спосіб мислення та мовотворчості митця.

2. У межах дослідження було встановлено принципові відмінності між поняттями «індивідуальний стиль автора», «ідіолект» та «ідіостиль». Аналіз теоретичного матеріалу засвідчив, що найтісніший зв'язок простежується між індивідуальним стилем автора та ідіостилем. Обидва терміни описують системну й естетично організовану манеру художнього письма. Підходи В. Кухаренко,

С. Соколовської та Л. Домилівської демонструють, що ідіостиль охоплює цілісну текстову організацію, поєднуючи стилістичні, композиційні та концептуальні домінанти, які формують художню інтенцію автора. У різних методологічних традиціях – від лінгвостилістичної до когнітивної – індивідуальний стиль та ідіостиль функціонують як взаємозамінні поняття, що відображають творчий спосіб організації мовних засобів. У ході опрацювання джерел було визначено, що ідіолект має іншу природу та інші межі функціонування. Дослідники, серед яких О. Селіванова, Л. Ставицька, Д. Джургенс і Ц. Чжу, трактують ідіолект як індивідуальний різновид мови. Він проявляється у повсякденному мовленні й не пов'язаний обов'язково з естетичною або текстовою структурою. Ідіолект не передбачає художньої організації мовних засобів і не потребує цілісної композиції, що суттєво відмежовує його від понять індивідуального стилю та ідіостилу. За результатами аналізу ідіолект розглядається як передумова формування ідіостилу, але не як його безпосередній аналог. Проведене дослідження дає підстави стверджувати, що індивідуальний стиль автора та ідіостиль доцільно трактувати як тотожні категорії. Ідіолект становить окремий рівень мовної індивідуальності, який не збігається зі стилістичною організацією художнього тексту.

3. У ході опрацювання теоретичних джерел було з'ясовано та систематизовано ключові засоби індивідуального стилю автора. Вони функціонують на фонетичному, лексичному, стилістичному та синтаксичному рівнях мови. Спираючись на концепцію О. Пономаріва про мову як «систему систем», було встановлено, що індивідуальний стиль автора формується через взаємодію одиниць цих рівнів. На фонетичному рівні визначальними маркерами виступають алітерація, асонанс та ономапопея. Аналіз лексичного рівня, що ґрунтується на працях І. Сидоренко, Ю. Калимон та С. Федоренко, засвідчив роль фразеологізмів у формуванні концептосфери твору. У стилістичному рівні, за підходами В. Жуковської та О. Селіванової, ідентифікаторами авторської манери слугують системи тропів (метафора, епітет, оксиморон) та фігур, що забезпечують естетичний вплив. Синтаксична організація, описана Л. Єфімовим,

маркується свідомими відхиленнями від нейтральних моделей – використанням інверсії, парцеляції та риторичних питань. Проведене дослідження дає підстави стверджувати, що сукупність цих різнорівневих засобів утворює цілісну структуру, яка забезпечує впізнаваність творчої манери.

4. Аналіз теоретичного матеріалу засвідчив, що відтворення засобів індивідуального стилю автора неможливе без цілеспрямованого застосування лексичних, граматичних трансформацій, оскільки структурні, семантичні та стилістичні особливості мов не допускають прямого відтворення авторських рішень. У ході опрацювання класифікацій В. Карабана було з'ясовано, що конкретизація, генералізація, додавання, вилучення та граматичні заміни формують базовий набір інструментів для адаптації змісту й смислових акцентів. Узагальнення А. Мамрак дозволило розглядати трансформації як ширшу систему, що охоплює не лише лексичні заміни, а й операції зі структурою речення, включно з перестановками, смисловим розвитком та антонімічним перекладом. В дослідженні використано класифікацію перекладацьких трансформацій О. Волченко та Н. Абабілової. Такий вибір виявився ефективним для опису того, як перекладач працює з різними рівнями тексту, адаптуючи засоби індивідуального стилю оригіналу до норм цільової мови. Також у процесі аналізу способів передачі фразеологізмів українською мовою вжито класифікацію Г. Кузенко. Її класифікація охоплює такі способи відтворення фразеологізмів, як абсолютні еквіваленти, близькі відповідники, власне фразеологічні аналоги, приблизні аналоги та описовий переклад, що є особливо важливим для передання авторських образних конструкцій. Проведене дослідження дає підстави стверджувати, що перекладацькі трансформації становлять необхідну основу для перенесення функціонального навантаження, експресивності та стилістичних особливостей індивідуального стилю автора до тексту перекладу.

5. Аналіз оригінальних текстів Ерін Моргенштерн дозволив виявити домінантні засоби індивідуального стилю. Вони формують унікальну магічну атмосферу та філософську глибину її творів. Дослідження роману «The Night

Circus» показало, що стилістичний рівень є найбільш частотним (191 одиниця). На цьому рівні ключову роль відіграють епітети, метафори та персоніфікація, завдяки чому простір цирку набуває суб'єктності. Фразеологізми на лексичному рівні (26 одиниць) використовуються авторкою для характеристики соціальної взаємодії персонажів. Фонетичні засоби, зокрема ономапопея, забезпечують акустичну достовірність. У романі «The Starless Sea» також переважає стилістичний рівень (187 одиниць). Проте тут зростає роль синтаксичних (36 одиниць) та фонетичних (26 одиниць) засобів, які спільно створюють міфопоетичний ритм оповіді. Домінантними засобами у другому творі виступають епітети, метафори, персоніфікація та алюзії, які допомагають матеріалізувати абстрактні концепти часу і долі. Кількісний розподіл засобів у обох творах (74,90% та 66,31% стилістичних одиниць відповідно) підтверджує, що індивідуальний стиль письменниці базується на густій образності та символізмі, які реалізуються через складну систему тропів і фігур.

6. У межах дослідження було встановлено, що способи передачі засобів індивідуального стилю Ерін Моргенштерн у перекладах двох романів демонструють системні та чисельно підтвержені відмінності на всіх аналізованих рівнях. Фонетичний рівень виявив різний ступінь збереження звукових ефектів. У «The Night Circus» найвищим показником є невідтворення засобу – 40.00 % (6 випадків), тоді як еквівалент застосовано лише у 26.67 % випадків (4 одиниці). У «The Starless Sea» еквівалент використано частіше – 38.46 % (10 одиниць). Частка невідтворених засобів зменшилася до 30.77 % (8 випадків). Така динаміка демонструє, що фонетичні ефекти другого роману виявилися формально доступнішими для передання, що підтверджує більшу частку ономапопеї порівняно з більшим вживанням алітерації першого твору.

Аналіз лексичного рівня засвідчив іншу організацію способів передачі у «The Night Circus» та «The Starless Sea». У першому творі простежується рівномірний розподіл між близькими відповідниками та власне фразеологічними аналогами (по 26.92 %, по 7 одиниць), тоді як у другому романі домінує близький відповідник (42.42 %, 14 одиниць). Абсолютні еквіваленти у «The Night Circus»

становлять 23.08 % (6 випадків), але у «The Starless Sea» їхня частота знижується до 9.09 % (3 випадки). Описовий переклад також застосовано нерівномірно: 15.38 % проти 18.18 %. Такі дані свідчать про зсув від емоційно насичених фразеологічних відповідників у першому романі до більш семантично точного перекладу у другому.

Стилістичний рівень продемонстрував найбільш виразні кількісні контрасти. Частка калькування у «The Night Circus» становить 33.51 % (64 випадки), тоді як у «The Starless Sea» вона підвищується до 56.68 % (106 випадків). Транскодування у першому романі майже не представлено (0.52 %, 1 випадок), але у другому сягає 4.28 % (8 одиниць). Повна відсутність внутрішнього членування та еквівалентів у перекладі «The Starless Sea» контрастує з їх мінімальною, але наявною частотою у «The Night Circus» (по 1 випадку, по 0.52 %). Також зменшується кількість диференціації – 16.75 % (32 випадки) у першому романі проти 10.70 % (20 випадків) у другому – та модуляції (13.61 % проти 9.09 %).

Під час перекладу засобів синтаксичного рівня у «The Night Circus» найчастіше застосовувалося калькування – 39.13 % (9 одиниць), тоді як у «The Starless Sea» цей показник становить 27.78 % (10 одиниць). Конкретизація у першому романі становить 17.39 % (4 випадки). У другому зменшується удвічі – до 8.33 % (3 випадки). Натомість опущення у «The Starless Sea» різко зростає до 33.33 % (12 випадків). У перекладі «The Night Circus» воно становить лише 8.70 % (2 випадки). Спостерігаємо різну стратегію роботи з синтаксисом: структурна точність у першому романі та редукція надлишкових елементів у другому.

Отримані результати доводять, що способи передачі засобів індивідуального стилю у двох романах суттєво відрізняються кількісно й стратегічно, що відображає різну стилістичну насиченість, синтаксичну організацію та символічну природу кожного твору.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Арабаджи А. Г. Особливості ідіостилю Р. Бредбері (на матеріалі художньої прози). *Вісник ЗНУ*. 2018. № 4. С. 37–41.
2. Астрахан Н. І. Буття літературного твору: аналітичне та інтерпретаційне моделювання : монографія. Київ : Академвидав, 2014. 432 с. (Серія «Монограф»).
3. Байоль О. В. Драматургічний дискурс Теннессі Вільямса: комунікативно-когнітивний аспект : автореф. дис. канд. філол. наук. Київ, 2008. 21 с.
4. Безребра Н. Ю. Лінгвостилістичний та семантико-когнітивний аспекти поезики Е. Дікінсон : автореф. дис. канд. філол. наук : 10.02.04. Київ : Київський національний лінгвістичний університет, 2007. 24 с.
5. Бирик С. Від історіографії мови художньої прози до кодифікації термінів лінгвостилістики. *Українська мова*. 2018. № 4. С. 22–33.
6. Бондаренко А. Художній текст в інтерпретаційному вимірі (лінгвостилістичний аспект). Ніжин : Видавництво НДУ ім. М. Гоголя, 2008. 226 с.
7. Брославська Л. Я., Шевченко І. С. Ідіостиль і концептуальна ідіосфера автора у художньому дискурсі. *Вісник Харківського національного університету*. 2012. № 1003. С. 22–27.
8. Бялик В. Основи теорії перекладу : навчальний посібник для студентів факультетів іноземних мов. Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2016. 376 с.
9. Волченко О. М., Абабілова Н. М. Практичний курс письмового перекладу з англійської мови : лексичні та граматичні аспекти : навч. посіб. Миколаїв : Вид-во ЧНУ ім. П. Могили, 2023. 208 с.
10. Гіков Л. В. Особливості вживання лексико-граматичних і лексичних одиниць в авторському стилі (на матеріалі німецької художньої прози) :

автореф. дис. канд. філол. наук. Львів : Львів. нац. ун-т ім. Івана Франка, 2003. 20 с.

11. Гладун З. О., Кульчицький І. М. Основні підходи дослідження індивідуального стилю письменника. *Молодий вчений*. 2019. № 11 (75).

12. Голобородько К. Ю. Ідіостиль Олександра Олеся : лінгвокогнітивна інтерпретація : монографія. Харків : Харківське історико-філологічне товариство, 2010. 527, [1] с.

13. Гриценко П. Ю., Руснак Н. О., Руснак Ю. М., Струк І. М. Етнолінгвістика: українська мова : навч. посіб. Чернівці : Чернівецький нац. ун-т ім. Ю. Федьковича, 2022. 432 с.

14. Дідух Х. І. Ідіостиль як відображення авторської картини світу. *Філологічні науки : риторика і стилістика*. Київський національний університет імені Тараса Шевченка. 2019. № 7. С. 28–37.

15. Дойчик О. Я. Ідіостиль Джуліана Барнса у лінгвоконцептуальному вимірі : автореф. дис. канд. філол. наук : 10.02.04. Харків, 2012. 20 с.

16. Домилівська Л. В. Ідіостиль Ю. Яновського та західна модерна проза: вербалізація мовносимвольних універсумів. *Актуальні проблеми української лінгвістики: теорія і практика*. 2010. Вип. 21. С. 123–130.

17. Дудик П. С. Стилістика української мови. Київ : ВЦ «Академія», 2005. 368 с.

18. Єфімов Л. П. Стилістика англійської мови і дискурсивний аналіз : навч.-метод. посіб. Вінниця : Нова книга, 2004. 240 с.

19. Жуковська В. В. Основи теорії та практики стилістики англійської мови : навч. посіб. Житомир : Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2010. 240 с.

20. Іваницька М. Особистість перекладача в українсько-німецьких літературних взаєминах : монографія. Чернівці : Книги–XXI, 2015. 604 с.

21. Карабан В., Мейс Дж. Теорія і практика перекладу з української мови на англійську мову : посібник-довідник. Вінниця : Нова книга, 2003. 608 с.

22. Коваленко К. Стильова домінанта як літературознавча проблема. *Філологічні науки*. 2010. Вип. 1. С. 94–99.

23. Коткова Л. І. Ідіолект Володимира Винниченка: лексико-фразеологічні та стилістичні складники : дис. канд. філол. наук : 10.02.01. Ніжин : НДУ ім. М. Гоголя, 2017. 247 с.
24. Коткова Л. І. Ідіостиль, індивідуальний стиль і ідіолект: проблеми розмежування. *Наукові записки Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя*. Філологічні науки. 2012. Кн. 2. С. 26–29.
25. Кузенко Г. М. Теорія та практика перекладу. *The World of Interpreting and Translating* : навч. посіб. Миколаїв : Вид-во МДГУ ім. Петра Могили, 2008. 232 с.
26. Кухаренко В. А. Інтерпретація тексту. Вінниця : Нова книга, 2004. 272 с.
27. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. Т. 2 / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. 624 с.
28. Літературознавчий словник-довідник / ред. Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів, В. І. Теремко. 2-ге вид., випр. і доп. Київ : Видавничий центр «Академія», 2007. 752 с.
29. Мазепова О. В. Лінгвістичні особливості ідіостилю Сохраба Сепехрі : автореф. дис. канд. філол. наук. Київ : НАН України, Ін-т сходознавства ім. А. Кримського, 2007. 24 с.
30. Макар І. С. Риторичні питання в контексті ідіостилю Лонга (на матеріалі роману «Дафніс і Хлоя»). *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна*. Серія «Філологія». 2014. № 71 (Вип. 1127). С. 92–96.
31. Максимов С. Є. Практичний курс перекладу (англійська та українська мови). Теорія та практика перекладацького аналізу тексту для студентів факультету перекладачів та факультету заочного та вечірнього навчання : навч. посіб. Київ, 2006. 157 с.
32. Мамрак А. В. Вступ до теорії перекладу. Київ : Центр учбової літератури, 2009. 304 с.

33. Мацько Л. І., Сидоренко О. М., Мацько О. М. Стилїстика української мови : підручник / за ред. Л. І. Мацько. Київ : Вища школа, 2003. 462 с.
34. Моргенштерн Е. Беззоряне море / пер. Є. Даскал. Харків : Vivat, 2020. 544 с.
35. Моргенштерн Е. Нічний цирк / пер. Є. Даскал. Харків : Vivat, 2024. 544 с.
36. Науменко А. М. Зібрання творів : у 8 т. Т. 8 : Об'єктивна неминучість глобальних розбіжностей між оригіналом і перекладом / А. М. Науменко. Миколаїв : Вид-во ЧДУ ім. Петра Могили. 2017. 268 с.
37. Науменко А. М. Складові індивідуального стилю перекладача. *Новітня філологія*. 2009. № 13 (33). С. 141–153.
38. Ніколаєва Т. Особливості художнього перекладу з української на українську мову. *Проблеми гуманітарних наук*. Серія «Філологія». Київ, 2018. Вип. 42. С. 120–125.
39. Павличко О. О. Мовні і концептуальні картини світу. Збірник наукових праць. Київ : ВПЦ «Київський університет», 2010. С. 186–191.
40. Павлишенко О. Маркери авторського ідіолекта в лексико-семантичних полях дієслів англomовної художньої прози. Київ, 2004. С. 314–315.
41. Папіш В. А. Проблема інтерпретації термінів ідіостиль та ідіолект у сучасному мовознавстві: психолінгвістичний аспект. *Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae*. 2021. № 66 (2). С. 403–412.
42. Переломова О. В. Авторська стилїстика : навч. посіб. Суми : Вид-во СумДУ, 2014. 108 с.
43. Пономарів О. Д. Стилїстика сучасної української мови : підручник. 3-тє вид., перероб. і доповн. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2000. 248 с.
44. Селіванова О. О. Сучасна лінгвістика : термінологічна енциклопедія. Полтава : Довкілля-К, 2006. 716 с.

45. Семенюк О. Ідіостиль автора як відображення його картини світу. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер. Філологія*. 2019. № 39. С. 82–85.
46. Ситченко А. Л. Визначення індивідуального стилю письменника на основі структурування поняття. *Дивослово*. 2002. № 5. С. 48–50.
47. Соколовська С. Ф. Образ автора у художньому творі. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. 2013. № 71. С. 222–226.
48. Сологуб Н. М. Поняття «індивідуальний стиль письменника» в контексті сучасної лінгвістики. *Науковий вісник Чернівецького університету*. Вип. 117–118 : зб. наук. пр. Чернівці : Рута, 2001. С. 34–38.
49. Ставицька Л. Про термін ідіолект. *Українська мова*. 2009. № 4. С. 3–17.
50. Стельмах Б. Індивідуальний стиль як об'єкт лінгвостилістичних досліджень. *Вісник Уманського педуніверситету : зб. наук. пр. Серія «Філологія (мовознавство)»*. Київ : Знання України, 2004. С. 228–233.
51. Строкаль О. М. Субстантивні новотвори в поетичних текстах Володимира Коломійця та Павла Мовчана. *Наукові записки Інституту філології КНУ ім. Т. Шевченка*. Вип. 26. 2012. С. 319–321.
52. Ткаченко А. Мистецтво слова (вступ до літературознавства) : підручник. Київ : ВПЦ «Київський університет», 2003. 448 с.
53. Українська мова : енциклопедія. 2-ге вид., випр. і доп. Київ : Укр. енциклопедія ім. М. П. Бажана, 2004. 824 с.
54. Фадєєва О. В. Ідіостиль як відображення авторської картини світу у творах гібридного жанру. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Соціальні комунікації*. 2019. Т. 30 (69). С. 138–145.
55. Федоренко С., Белуха О. Лінгвостилістичний аспект дослідження фразеологізмів у романі Люсі-Мод Монтгомері «Енн із Зелених Дахів». *Advanced Linguistics*. 2020. № 6. С. 57–61.

56. Юріна Ю. М. Ідіостиль Олени Теліги : дис. канд. філол. наук : 10.02.01. Херсон : Херсонський держ. ун-т, 2016. 194 с.
57. Alsina V. The translation of idiolect in children's literature: The Witches and Matilda by Roald Dahl. *Fischer M., Naro C. (eds.) Translating Fictional Dialogue for Children and Young People*. Germany : Frank & Timme, 2020. P. 145–164.
58. Anang A. W. Metaphor and education value found in novel Harry Potter and the Chamber of Secrets. 2018. 162 p.
59. Boase-Beier J. Stylistic Approach to Translation. London. New York : Routledge, 2014. 176 p.
60. Corina I. Definition of translation, translation strategy, translation procedure, translation method, translation technique, translation transformation. *Scientific Collection Interconf*. 2021. №42. P. 473–485.
61. Costa W. C. Traducción literaria, variedad e idiolecto. *Alteria*. 2006. Vol. 22, № 1. P. 83–89.
62. Coulthard M. Author identification, idiolect and linguistic uniqueness. *Applied Linguistics*. 2004. Vol. 25, № 4. P. 431–447.
63. Eder M. Does size matter? Authorship attribution, small samples, big problem. *Digital Humanities 2010 : Conference Abstracts*. London : King's College London, 2010. P. 132–135.
64. Ernazarova I. Idiolect and idioStyle – an important factor of individual word creativity. *Asian Journal of Research in Social Sciences and Humanities*. Vol. 11, Issue 11. 2021. P. 830–835.
65. Faris W. B. Ordinary Enchantments: Magical Realism and the Remystification of Narrative. Nashville : Vanderbilt University Press, 2004. 280 p.
66. Hazen K. Idiolect. *In: Brown K. (ed.) Encyclopedia of Language and Linguistics*. 2nd ed. Oxford : Elsevier, 2006. P. 512–513.
67. Iglesias S. El idiolecto y su traducción: tres ejemplos italianos. *Revista de la Sociedad Española de Italianistas*. 2005. № 3. P. 165–184.

68. Jurgens D., Zhu J. Idiosyncratic but not arbitrary: learning idiolects in online registers reveals distinctive yet consistent individual styles. *Proceedings of EMNLP 2021*. P. 279–297.
69. Kalymon Yu., Romanchuk O., Fedchyshyn N., Protsenko U., Yurko N. A corpus-based approach to author's idiolect study: lexicological aspect. *XLinguae*. 2022. Vol. 15, iss. 3. P. 20–35.
70. Kononenko V. Idiostylistic parameters of fictional discourse. *Journal of Vasyl Stefanyk Precarpathian National University*. 2020. Vol. 7, № 2. P. 51–60.
71. Kuhl J. W. The idiolect, chaos, and the language custom from far equilibrium: conversations in Marocco : Doctoral Dissertation. Athens, Georgia, 2003. 281 p.
72. Kuryłowicz B. Idiosyl a metafora pojęciowa. W: Socjolekt, idiolekt, idiosyl. *Historia i współczesność / pod red. U. Sokólskiej*. Białystok : Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 2017. S. 123–132.
73. Levchenko O., Dilai M. Qualitative and quantitative markers of individual authorial conceptualization. *7th International Conference on Computational Linguistics and Intelligent Systems*. Lviv Polytechnic, 2023.
74. Morgenstern E. *The Night Circus*. London : Penguin Random House UK, 2012. 512 p.
75. Morgenstern E. *The Starless Sea*. London : Penguin Random House UK, 2020. 512 p.
76. Naumenko A. Der Individualstil des Autors beim Übersetzen. *Наукoвий вісник ПНПУ ім. К. Д. Ушинського*. 2019. № 28. UDC 81'25 (06). С. 139–148.
77. Parra López G., Bartoll Teixidor E. Gollum's linguistic precious. The use of idiolect in the depiction of the identity of fictional characters and its translation for dubbing. Pérez L. de Heredia M., Higes Andino I. (eds.) *Multilingüismo y representación de las identidades en textos audiovisuales / Multilingualism and representation of identities in audiovisual texts*. 2019. P. 343–370.

78. Pulley N. The Starless Sea by Erin Morgenstern – a myth from and for the US. The Guardian. 1 Nov. 2019. URL: <https://www.theguardian.com/books/2019/nov/01/starless-sea-erin-morgenstern-review> (дата звернення: 16.10.2025).
79. Ramazan F. J. Methodological assumptions of revealing Agatha Christie's idiostyle pattern. *Львівський філологічний часопис*. 2022. № 12. P. 152–157.
80. Rica Peromingo J. P., Braga Riera J. Herramientas y técnicas para la traducción inglés–español: los textos literarios. Salamanca : Escolar y Mayo, 2015.
81. Roldán Vendrell M., Fernández Domínguez J. Emergent neologisms and lexical gaps in specialised languages. *Terminology*. 2012. Vol. 18, № 1. P. 9–14.
82. Salzmänn Z. Language, Culture, and Society. Boulder : Westview Press, 2007.
83. Sánchez Manzanares C. Néo-logismes : normalisation et correction linguistique : les critères normatifs en espagnol pour l'acceptabilité des néologismes. *Cahiers de Lexicologie*. 2017. Vol. 1, № 110. P. 115–121.
84. Semak L. Lexical synonyms as a stylistic tool in modern Ukrainian women's prose. *Ukrainian Sense*. 2023. № 1. P. 75–84.
85. Semino E. Mind Style 25 years on. *Style*. 2007. № 41.2. P. 153–203.
86. Stoddart H. Contemporary Circus Literature: Authenticity and Illusion in Sara Gruen's *Water for Elephants* and Erin Morgenstern's *The Night Circus*. In: *Fuchs M., Jürgens A.-S., Schuster J. (eds.) Manegenkünste: Zirkus als ästhetisches Modell*. Bielefeld : transcript Verlag, 2020. P. 7–22.
87. Sydorenko I. The notion of idiostyle in linguistic studies of literary texts. *Advanced Linguistics*. 2018. № 1. P. 15–20.
88. Tamrin A. F., Onna B. Characteristics of magical realism in *Fantastic Beasts and Where to Find Them* film by J. K. Rowling. *INTERFERENCE: Journal of Language, Literature, and Linguistics*. 2023. Vol. 4, No. 1. P. 1–19.

ДОДАТКИ

Додаток А.

Кількісні показники засобів індивідуального стилю у романі Ерін Моргенштерн «The Night Circus»

Фонетичний рівень роману «The Night Circus»

Засіб індивідуального стилю	Кількість	Відсоток
Алітерація	4	26.67%
Асонанс	3	20.00%
Ономатопея	8	53.33%
Усього	15	100%

Стилістичний рівень роману «The Night Circus»

Засіб індивідуального стилю	Кількість	Відсоток
Алюзія	2	1.05%
Антитеза	3	1.57%
Гіпербола	9	4.71%
Клімакс	4	2.09%
Евфемізм	6	3.14%
Епітет	78	40.84%
Літота	6	3.14%
Метафора	44	23.04%
Метонімія	2	1.05%
Оксюморон	11	5.76%
Персоніфікація	14	7.33%
Порівняння	12	6.28%

Усього	191	100%
--------	-----	------

Синтаксичний рівень роману «The Night Circus»

Засіб індивідуального стилю	Кількість	Відсоток
Апосіопесис	4	17.39%
Асиндетон	3	13.04%
Інверсія	3	13.04%
Парцеляція	5	21.74%
Полісиндетон	2	8.70%
Риторичне запитання	6	26.09%
Усього	23	100%

Додаток Б.
Вербалізатори індивідуального стилю письменниці у романі «The Starless Sea»

Фонетичний рівень роману «The Starless Sea»

Засіб індивідуального стилю	Кількість	Відсоток
Алітерація	6	23.08%
Асонанс	3	11.54%
Ономатопея	17	65.38%
Усього	26	100%

Стилістичний рівень роману «The Starless Sea»

Засіб індивідуального стилю	Кількість	Відсоток
Алюзія	12	6.42%
Антитеза	9	4.81%
Гіпербола	17	9.09%
Клімакс	4	2.14%
Евфемізм	7	3.74%
Епітет	57	30.48%
Літота	8	4.28%
Метафора	19	10.16%
Метонімія	7	3.74%
Оксюморон	11	5.88%
Персоніфікація	18	9.63%
Порівняння	18	9.63%
Усього	187	100%

Синтаксичний рівень роману «The Starless Sea»

Засіб індивідуального стилю	Кількість	Відсоток
Апосіопесис	7	19.44%
Асиндетон	3	8.33%
Інверсія	8	22.22%
Парцеляція	3	8.33%
Полісиндетон	8	22.22%
Риторичне запитання	7	19.44%
Усього	36	100%

Додаток В.

Порівняння способів передачі засобів індивідуального стилю письменниці мовою перекладу у романах «The Night Circus» та «The Starless Sea»

Кількісний розподіл засобів індивідуального стилю в романах

Рівень аналізу	The Night Circus	The Starless Sea
Лексичний рівень	10.20%	11.70%
Фонетичний рівень	5.88%	9.22%
Синтаксичний рівень	9.02%	12.77%
Стилістичний рівень	74.90%	66.31%
Усього	100.00%	

Порівняння способів відтворення лексичних засобів у перекладах двох романів

Спосіб перекладу	The Night Circus		The Starless Sea	
	Кількість	Відсоток	Кількість	Відсоток
Близький відповідник	7	26.92%	14	42.42%
Власне фразеологічний аналог	7	26.92%	7	21.21%
Описовий переклад	4	15.38%	6	18.18%
Приблизний аналог	2	7.70%	3	9.09%
Абсолютний еквівалент	6	23.08%	3	9.09%
Усього	26	100%	33	100%

Порівняння способів відтворення фонетичних засобів у перекладах двох романів

Спосіб перекладу	The Night Circus		The Starless Sea	
	Кількість	Відсоток	Кількість	Відсоток
Грамотична заміна	3	20.00%	5	19.23%

Диференціація	1	6.67%	2	7.69%
Еквівалент	4	26.67%	10	38.46%
Засіб не відтворено	6	40.00%	8	30.77%
Засіб відтворено	1	6.67%	1	3.85%
Усього	15	100%	26	100%

Порівняння способів відтворення синтаксичних засобів у перекладах двох романів

Спосіб перекладу	The Night Circus		The Starless Sea	
	Кількість	Відсоток	Кількість	Відсоток
Граматична заміна	3	13.04%	1	2.78%
Диференціація	1	4.35%	3	8.33%
Додавання	1	4.35%	3	8.33%
Калькування	9	39.13%	10	27.78%
Конкретизація	4	17.39%	3	8.33%
Модуляція	2	8.70%	3	8.33%
Опущення	2	8.70%	12	33.33%
Транспозиція	1	4.35%	1	2.78%
Усього	23	100%	36	100%

Порівняння способів відтворення стилістичних засобів у перекладах двох романів

Спосіб перекладу	The Night Circus		The Starless Sea	
	Кількість	Відсоток	Кількість	Відсоток
Внутрішнє членування	1	0.52%	–	–
Генералізація	7	3.66%	2	1.07%
Граматична заміна	25	13.09%	10	5.35%

Диференціація	32	16.75%	20	10.70%
Додавання	7	3.66%	6	3.21%
Еквівалент	1	0.52%	–	–
Калькування	64	33.51%	106	56.68%
Конкретизація	8	4.19%	7	3.74%
Модуляція	26	13.61%	17	9.09%
Описовий переклад	3	1.57%	–	–
Опущення	10	5.24%	6	3.21%
Транскодування	1	0.52%	8	4.28%
Транслітерація	–	–	1	0.53%
Транспозиція	6	3.14%	4	2.14%
Усього	191	100%	187	100%