

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

**ФАКУЛЬТЕТ ІНОЗЕМНОЇ ФІЛОЛОГІЇ
КАФЕДРА ТЕОРІЇ ТА ПРАКТИКИ ПЕРЕКЛАДУ З АНГЛІЙСЬКОЇ
МОВИ**

Кваліфікаційна робота

магістра

**на тему СПЕЦИФІКА КІНОПЕРЕКЛАДУ НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ
Ф.С.ФІЦДЖЕРАЛЬДА АНГЛІЙСЬКОЮ МОВОЮ ТА ЇХНІХ УКРАЇНОМОВНИХ
ПЕРЕКЛАДІВ**

Виконала :студентка 2 курсу,
групи.8.0351-2 ап-з
спеціальності 035 Філологія
спеціалізації 035.041 Германські мови та
літератури(переклад включно), перша-англійська
освітньо-професійної програми Мова і література
(англійська)

Голобородько Яніна Єдуардівна

Керівник зав. кафедри теорії і практики перекладу, доц.
Запольських С. П.

Рецензент , доц. Андреева І.О

Запоріжжя 2022

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Факультет іноземної філології
Кафедра теорії та практики перекладу з англійської мови
Освітній рівень магістр
Спеціальність 035 Філологія
Спеціалізація 035.041 Германські мови та літератури (переклад включно) –
перша англійська
Освітньо–професійна програма Переклад (англійський)

ЗАТВЕРДЖУЮ
Завідувач кафедри теорії та практики
перекладу з англійської мови
Запольських С.П.
«_____» _____ 2022 року

З А В Д А Н Н Я
НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ МАГІСТРА

ГОЛОБОРОБКО ЯНІНІ ЄДУАРДІВНІ

(прізвище, ім'я, по батькові)

1. Тема кваліфікаційної роботи магістра (проекту) Специфіка кіноперекладу на матеріалі творів Ф.С.Фіцджеральда англійською мовою та їхніх україномовних перекладів

керівник кваліфікаційної роботи Запольських Світлана Петрівна к.ф.н., доцент
(прізвище, ім'я, по батькові, науковий ступінь, вчене звання)

затверджені наказом ЗНУ від «24» травня 2022 року № 571-с

2. Строк подання студентом кваліфікаційної роботи (проекту) 30.11.2022 р.

3. Вихідні дані до кваліфікаційної роботи (проекту):

теоретичні засади дослідження кіно перекладу та його лінгвістичні особливості;
кінопереклад як вид аудіовізуального перекладу; аналіз використання лексичних
стилістичних засобів для передачі стилістичних засобів в романі Ф.С.Фіцджеральда

"The great gatsby" і "The curious case of benjamin button" в перекладі на українську мову;

4. Зміст розрахунково-пояснювальної записки (перелік питань, які потрібно розробити)

1)розкрити поняття «кінопереклад» та його лінгвістичні особливості;2)розкрити характерні риси використання стилістичних засобів; 3)проаналізувати використання лексичних стилістичних засобів для передачі особистісно-суспільної інформації в романі Ф.С.Фіцджеральда "The great gatsby" і "The curious case of benjamin button" в перекладі на українську мову.

5. Консультанти розділів кваліфікаційної роботи (проекту)

Розділ	Прізвище, ініціали та посада консультанта	Підпис, дата	
		завдання видав	завдання прийняв
Вступ	Запольських С. П. к.ф.н., доц.	09.06.2022	09.06.2022
Розділ 1	Запольських С. П. к.ф.н., доц.	02.09.2022	02.09.2022
Розділ 2	Запольських С. П. к.ф.н., доц.	01.10.2022	01.10.2022
Висновки	Запольських С. П. к.ф.н., доц.	20.10.2022	20.10.2022

6. Дата видачі завдання 04.06.2022 р.

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№ з/п	Назва етапів виконання кваліфікаційної роботи магістра	Строк виконання етапів роботи (проекту)	Примітка
1	Пошук наукових джерел з теми дослідження, їх вивчення та аналіз; укладання бібліографії	лютий – квітень 2022	виконано
2	Добір фактичного матеріалу	травень 2022	виконано
3	Написання вступу	червень 2022	виконано
4	Написання теоретичного розділу	вересень 2022	виконано
5	Написання практичного розділу	жовтень 2022	виконано
6	Формулювання висновків	жовтень 2022	виконано
7	Проходження нормоконтролю	листопад 2022	виконано
8	Одержання відгуку та рецензії	листопад–грудень 2022	виконано
9	Захист	грудень 2022	виконано

Автор роботи несе персональну відповідальність за відсутність в роботі несанкціонованих текстових запозичень (академічного плагіату)

Магістрант



(підпис)

Я.Є Голобородько

(ініціали та прізвище)

Керівник роботи



(підпис)

С. П.Запольських

(ініціали та прізвище)

Нормоконтроль пройдено
Нормоконтролер



(підпис)

В. В. Погонєць

(ініціали та прізвище)

РЕФЕРАТ

Об'єктом дослідження є використання лексичних стилістичних засобів для передачі особистісно-суспільної інформації та специфіка відтворення стилістичних засобів у формуванні психологічних образів головних героїв в романах Ф.С.Фіцджеральда "The great gatsby" і "The curious case of benjamin button" в перекладі на українську мову.

Предметом дослідження є роль стилістичних засобів у романі, та особистісно-суспільна інформація, яку вони передають на українську мову.

Метою даної роботи є вивчення ролі стилістичного забарвлення слова та можливості її перекладу.

Теоретико-методологічні засади: найважливіші філософські положення про особливості кіно перекладу (Єрошін А.П., Комісаров В.Н., Кухаренко В.А., Кожин А.Н., Виноградов В.В , Новиков Л.А. та ін.)

Отримані результати: В нашій роботі ми провели повний розгляд теоретичних досліджень . Визначили що таке «кінопереклад» та його лінгвістичні особливості. Під терміном «кінопереклад» зазвичай мають на увазі переклад художніх ігрових та анімаційних фільмів, а також серіалів. Кінопереклад як процес полягає в літературній міжмовній обробці змісту оригінальних монтажних листів з наступним ритмічним укладанням перекладного тексту та його озвучування або введення у відеоряд у формі субтитрів. Переклад художніх фільмів є особливим видом художнього перекладу. У результаті було розглянуто класифікацію аудіовізуального перекладу, до якої увійшли три види перекладу: субтитри, закадровий переклад та дубльований. Цю класифікацію було запропоновано А. В. Козуляєвим. Також в нашій роботі ми роздивились критичний аналіз наукових джерел дозволив нам уточнити поняття та термінологію, що використовуються у дослідженнях, та обґрунтувати наукову концепцію дослідження.

Ключові слова: кінотекст, кінопереклад, субтитри, закадровий переклад та дубльований, модуляція, калькування, компенсація, конкретизація, транскрипція.

ЗМІСТ

ВСТУП	7
РОЗДІЛ 1 ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ КІНОПЕРЕКЛАДУ	11
1.1 Поняття «кінопереклад» та його лінгвістичні особливості.....	11
1.2. Кінопереклад як вид художнього перекладу.....	15
1.3. Кінотекст та його характерні риси.....	19
1.4. Кінопереклад як вид аудіовізуального перекладу.....	23
1.5. Види аудіовізуального перекладу.....	30
1.5.1 Субтитри.....	36
1.5.2 Закадровий переклад.....	37
1.5.3 Дубльований переклад.....	38
РОЗДІЛ 2 Аналіз використання лексичних стилістичних засобів для передачі особистісно-суспільної інформації в романі Ф.С.Фіцджеральда "The great gatsby" і "The curious case of benjamin button" в перекладі на українську мову	40
2.1 Коротка характеристика романів Ф.С. Фіцджеральда "The great gatsby" і "The curious case of benjamin button".....	40
2.2 Функціональна особливість стилістичних засобів у романі Ф.С.Фіцджеральда "The great gatsby" і "The curious case of benjamin button" та його передача в перекладі на українську мову	45
2.3 Специфіка відтворення стилістичних засобів у формуванні психологічних образів головних героїв роману в перекладі на українську мову	57
ВИСНОВКИ	66
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	70

ВСТУП

Представлена кваліфікаційна робота присвячена особливостям перекладу англomовних художніх фільмів українською мовою. Робота націлена на розгляд особливостей, проблем та складнощів, з якими стикається перекладач під час перекладу в аудіовізуальному перекладі. Подібна сфера цього виду перекладу обрана внаслідок того факту, що інтерпретація гумору представляє в ньому одну з основних проблем. Разом з тим будуть розглянуті стратегії, а також прийоми, що використовуються перекладачами, які працюють над передачею фільму в аудіовізуальному перекладі. Головною особливістю і водночас складністю при перекладі фільмів є передача гри слів. Неможливість застосувати описовий переклад і виноски, жорсткі часові рамки (репліка персонажа мовою перекладу повинна тривати стільки ж, скільки і вихідною мовою), безпосередня прив'язка перекладу до того, що відбувається на екрані – все це необхідно враховувати, щоб отримати адекватний переклад гри слів у фільмі або серіал. Безперечно, передача фільмів при перекладі кінотексту є інтересом не тільки для перекладача, але також і для теорії перекладу в цілому. Область аудіовізуального перекладу складна тим, що під час перекладу необхідно приділяти увагу критерію адекватності перекладу.

Актуальність нашої роботи представлена на сучасному розвитку міжкультурної комунікації, у кожного є доступ до кінопродукції з усього світу. В нашій роботі ми розглянемо аналіз використання лексичних стилістичних засобів для передачі особистісно-суспільної інформації в романі Ф.С.Фіцджеральда "The great gatsby" і "The curious case of benjamin button" в перекладі на українську мову. Сьогодні англomовні фільми та серіали дуже популярні у нашій країні. У зарубіжних фільмах та серіалах, часто можна зустріти метафори, епітети такої можна зустріти різні методи перекладу(модуляція , калькування, конкретизація і т.ш.) основою яких є ігри слів. У процесі їх передачі стоїть важке завдання: перекладачеві необхідно виконати переклад таким чином, щоб різні методи , став зрозумілим і україномовному реципієнту. Однак, прийоми та методи передачі слівної гри слів в аудіомедіальних текстах вивчені недостатньо добре. Також дуже цікава для аналізу творчість Френсіса

Скотта Фіцджеральда. Ендрю Тернбулл писав про Фіцджеральда, що він - втілення американської мрії, краси, успіху. Він дуже пристрасно вірив у ці поняття і особливо звеличував їх у своєму житті. У "The great Gatsby" і "The curious case of Benjamin Button" Фіцджеральд залишає свої ілюзії молодості. Він усвідомив, що якщо людина будує своє життя виключно за законами успіху, цинічно та стрімко, це приведе його до особистого краху. Саме цей шлях людини він показав у своєму романі, що є дуже цікавим об'єктом дослідження з погляду особистісного розвитку, психології особистості та особливостей суспільства.

Детальним дослідженням кіноперекладу англійської мови займались Anderman G., Raquin R., Єрошін А.П., Комісаров В.Н., Кухаренко В.А., Кожин А.Н., Виноградов В.В , Новиков Л.А. та інші дослідники склали теоретичну базу представленої випускної кваліфікаційної роботи.

Наукова новизна роботи полягає у дослідженні творчості Фіцджеральда та аналізі стилістичних засобів, які служать для передачі особистісної та суспільної інформації в його творі "The great gatsby" і "The curious case of benjamin button". Безумовно, що дослідження та аналіз мовних особливостей творчості Ф.С.Фіцджеральда дозволить дійти більш глибокого та об'єктивного уявлення про його творчість.

Об'єктом дослідження є використання лексичних стилістичних засобів для передачі особистісно-суспільної інформації та специфіка відтворення стилістичних засобів у формуванні психологічних образів головних героїв в романах Ф.С.Фіцджеральда "The great gatsby" і "The curious case of benjamin button" в перекладі на українську мову.

Предметом дослідження є роль стилістичних засобів у романі, та особистісно-суспільна інформація, яку вони передають на українську мову.

Метою даної роботи є вивчення ролі стилістичного забарвлення слова та можливості її перекладу.

Для дослідження поставленої мети необхідно вирішити наступні завдання:

1. Розкрити поняття «кінопереклад» та його лінгвістичні особливості.
2. Розкрити характерні риси використання стилістичних засобів;
3. Відібрати стилістичні засоби, що передають особистісно-суспільну інформацію;
4. Проаналізувати використання лексичних стилістичних засобів для передачі особистісно-суспільної інформації в романі Ф.С.Фіцджеральда "The great gatsby" і "The curious case of benjamin button" в перекладі на українську мову.
5. Проаналізувати специфіку відтворення стилістичних засобів у формуванні психологічних образів головних героїв роману.

Робочою гіпотезою виступає положення про те, що лексичні засоби у вихідній мові не завжди можуть збігатися в мові, що перекладає, отже експресивний ефект не завжди може бути досягнутий і збережений повною мірою.

Матеріалом дослідження стали романи Ф. С. Фіцджеральда "The great gatsby" і "The curious case of benjamin button" та їх україномовні переклади.

Методи дослідження. Дослідження здійснювалось на основі використання таких методів та прийомів: епітет, метафора, порівняння, алюзія, модуляція, транскрипція, калькування, конкретизація, компенсація.

Практична значущість полягає в тому, що результати даної роботи можуть бути використані в подальшому дослідженні цієї проблеми в лексикології, стилістиці, теорії перекладу.

Структура роботи: дослідження складається з вступу, двох розділів, висновків та списку використаної літератури.

У першому розділі подаються загальні відомості про фразеологію як лінгвістичну дисципліну, особлива увага приділяється визначенню поняття «кінопереклад» та його лінгвістичні особливості, розглянуто питання класифікації та функціонування кіноперекладу.

Другий розділ містить аналіз використання лексичних стилістичних засобів для

передачі особистісно-суспільної інформації в романі Ф.С.Фіцджеральда "The great gatsby" і "The curious case of benjamin button" в перекладі на українську мову.
У висновках подано узагальнені результати проведеної роботи.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ КІНОПЕРЕКЛАДУ

1.1. Поняття «кінопереклад» та його лінгвістичні особливості

Під терміном «кінопереклад» зазвичай мають на увазі переклад художніх ігрових та анімаційних фільмів, а також серіалів. Кінопереклад як процес полягає в літературній міжмовній обробці змісту оригінальних монтажних листів з наступним ритмічним укладанням перекладного тексту та його озвучування або введення у відеоряд у формі субтитрів[Ziv 1988, с.214].

Переклад художніх фільмів є особливим видом художнього перекладу. Його специфіка пов'язана, перш за все, з характером матеріалу та способом його презентації. Текст кіноперекладу, на відміну від інших видів перекладних текстів, має свої особливості. По-перше, він обмежений часовими рамками звучання: його необхідно синхронізувати з оригінальним текстом. А оскільки темпи мови та граматичні структури в мовах різні, часто доводиться штучно скорочувати або розширювати текст. По-друге, текст кіноперекладу розрахований на миттєве сприйняття, отже, він має бути максимально інформативним та зрозумілим глядачеві. По-третє, він супроводжується відеорядом, який зумовлює вибір можливих варіантів перекладу: важливо враховувати зв'язок зображення та текстового матеріалу, приділяти однакову увагу вербальним та невербальним засобам вираження [Бандуріна 2012, с.124].

Кіно – аудіо-візуальне мистецтво, що має власну складну мову. Власне, текст є лише однією з безлічі його складових. Отже, по-перше, він багато в чому еліптичний і, по-друге, не може розглядатися ізольовано від інших елементів кіномови[Ворошилова 2007, с.106].

Існує чотири основні види кіноперекладу: субтитри, дубляж, синхронний та закадровий переклад. Найбільший ступінь еквівалентності перекладу вихідного тексту може бути досягнутий в останньому, тому ми звернемося саме до нього. У своїй статті «Класифікація текстів та методи перекладу» на підставі критерію функції

мови. К. Райс виділяє в окрему групу аудіо-медіальні тексти, «зафіксовані в письмовій формі, але які надходять до одержувача через немовне середовище в усній формі (мовленнєвою або пісенною), що сприймається їм на слух; причому екстралінгвістичні допоміжні засоби різною мірою сприяють реалізації змішаної літературної форми» [Гайдук 1978, с.211].

Відміною ознакою цієї групи текстів є така вимога до перекладу: він повинен забезпечити вплив на слухача тексту перекладу, тотожний тому, який надавав оригінал на слухача вихідного тексту [Галас 2011, с.135].

У кіноперекладі важливо враховувати зв'язок зображення та текстового матеріалу, приділяти однакову увагу вербальним та невербальним засобам вираження. Однак буває важко підібрати еквівалент, коли фраза вихідною мовою супроводжується характерним жестом. Часто мови жестів у різних культурах не збігаються. Іноді перекладач стикається з труднощами виключно технічного характеру: монтажний лист неповний, і потрібно перекладати діалоги, сприйняття яких на слух складне – погоні, сварки, розмова пошепки тощо. Часто буває необхідно вгадувати сенс діалогу з образотворчого ряду та контексту [Гегель 1971, с.231].

Переклад вводить фільм до іншого культурно-історичного середовища, у твору, створеного режисером на основі культури, носієм якої він є, змінюється адресат. У його сприйнятті "чужого" явища неминучі неточності. Перекладач може впливати лише на мовний рівень фільму, а інформація, закладена в саундтреку та образотворчому ряді, залишається незмінною [Горшкова 2006, с.122].

Тим часом, і зображення, і звукове оформлення містять безліч соціальних і культурних алюзій та метафор, зрозумілих глядачеві оригінальної версії та не сприймаються глядачами перекладеного фільму. Перекладач може відновити цю інформацію лише частково, наприклад, під час перекладу пісень та написів, а також запровадження коротких пояснень у сам діалог.

Як зазначає В.П. Гайдук, перекладач має справу з мовою, тобто з проявами мовної свідомості того чи іншого народу. Отже, при перекладі важливо враховувати відмінність культур та картин світу творців фільму та узагальненого глядача перекладної версії [Горшкова 2006, с.122].

Мова персонажів фільму є авторською стилізацією природної розмовної мови, в яку часто бувають включені різні регістри спілкування – від офіційного стилю до вульгаризмів. Передача цих нюансів у перекладі задля збереження стилю оригіналу представляє важке і водночас цікаве завдання. При перекладі художнього фільму важливо зробити фільм зрозумілим новому глядачеві і також зберегти задум оригіналу, уявити образи персонажів у заданому автором стилістичному ключі, тобто, відтворити засобами іншої мови цілісний твір [Горшкова 2006, с.132].

Потрібно наголосити, що переклад фільмів є вельми специфічним процесом, який вимагає від перекладача ерудованості, знань сучасних мовних реалій та видатного почуття мови, тому просто бути хорошим перекладачем буде недостатньо. У кіноперекладі перекладач зобов'язаний враховувати зв'язок зображення та текстового матеріалу, приділяючи однаково увагу вербальним та невербальним засобам вираження [Ziv 1988, с.212].

Багато перекладачів стикаються з проблемою підбору еквівалента, коли фраза вихідною мовою супроводжується характерним жестом, оскільки в різних країнах одні й ті самі жести мають різну конотацію. Дуже часто зображення та звукове оформлення містять безліч соціальних та культурних алюзій та метафор, зрозумілих глядачеві оригінальної версії та не сприймаються глядачами перекладеного фільму. Перекладач може відновити цю інформацію лише частково, наприклад, під час перекладу пісень та написів, а також запровадження коротких пояснень у самому діалозі [Григорьева 2013, с.216].

При перекладі аудіовізуального тексту перед перекладачем ставляться особливі проблеми, тому переклад фільмів розпадається на 2 етапи:

- Міжмовний переклад фільмів, у якому розглядаються системні розбіжності між мовами: переклад безеквівалентної лексики, відхилення від літературної норми мови; передача гумору та прагматичних повідомлень. При перекладі фільмів, мало керуватися друкованим варіантом, переклад має бути зрозумілим і гармонійно поєднуватися з іншими семіотичними компонент аудіовізуального тексту [Даль 1863, с.435].

- Внутрішньомовний переклад «складає специфіку безпосередньо самого перекладу фільмів, що включає комплекс завдань щодо гармонізації «нового» вербального компонента та «старих» паралельних семіотичних компонентів аудіовізуального тексту. Особливі проблеми на цьому етапі пов'язані із синхронізацією довжин реплік персонажів та руху губ. Якщо глядач чітко бачить у персонажа білабіальний звук, завдання перекладача підібрати такий варіант перекладу, в якому є звук саме цього типу, інакше психологічно різниця між побаченим і почутим викликатиме когнітивний дисонанс» [Даль 1863, с.437].

Будь-який фільм має на увазі наявність різної лексики, яка вживається в різних значеннях, з різним емоційним забарвленням і може нести, у кожному випадку різне смислове навантаження. Перекладач повинен знати, що одне з головних значень під час перекладу фільмів має правильна передача інтонації того, хто говорить. Різні фрази при різних інтонаційних забарвленнях можуть змінити своє значення [Донченко 2013, с.235].

Переклад у кіно – специфічний вид перекладу, для здійснення якого перекладач повинен, крім знань мов, вміти отримувати сенс оригінального повідомлення та перефразувати його рідною мовою, зберігаючи тональність та прагматичний ефект. На відміну від літературного перекладу кінопереклад створюється як мовними засобами, а є лише більш менш важливим елементом більшого цілого. Характерно, що він не може обходитися без позамовного (технічного) середовища та немовних графічних, акустичних та оптичних форм вираження. Лише ця єдність створює необхідну змішану літературну форму як ціле.

Під час кіно перекладу необхідно зберігати інваріантність на рівні плану змісту, але, крім того, пристосовувати мовний синтаксис до потреб мови перекладу. У тексті, призначеному лише читання, це робити необов'язково [Галас 2011, с.143].

1.2. Кінопереклад як вид художнього перекладу

Кіно, як новий вид мистецтва, зародився зовсім недавно, але на сьогоднішній день воно досягло великих масштабів популярності [Жабський 2004, с.214]. Кіно можна віднести до одного з основних засобів комунікації. Цей вид мистецтва органічно об'єднав у собі багато: літературу, театр, музику, та навіть живопис. Завдяки цьому кінематограф досяг глобального поширення [Иванова 2000, с.30]. Це сильно вплинуло на зацікавленість у цьому соціальному та культурному явищі дослідників з різних галузей науки, а також переважно перекладачів.

Разом з тим, якщо говорити про кінопереклад, як про один із видів перекладу, його не можна віднести до жодного з існуючих. По-перше, згідно із загальною класифікацією видів перекладу, можна виділити такі види: усно-усний, письмово-письмовий, усно-письмовий та письмово-усний переклад [Каменская 1996, с.8]. По-друге, сценарій відтворюватиметься на екрані двома існуючими способами: через звукоряд (комунікація між персонажами картини), та відеоряд (дії акторів та їх гра) [Комісаров 1999, с.326]. Звідси випливає, що кінопереклад не відноситься до жодного з видів, але він у той же час несе в собі ознаки деяких з них. Більше того, переклад кінотексту або готується заздалегідь як письмовий, або, не маючи можливості підготувати переклад, перекладачеві доводиться вдаватися до синхронного перекладу або перекладу з аркуша.

Отже, кінопереклад, включаючи риси і письмового, і усного перекладів, має, так звану, «гібридність» [Ziv 1988, с.253].

Слід наголосити, що гібридність кіноперекладу зумовлює крайню специфічність цього процесу. Звичайно, перекладачеві, який працює у сфері аудіовізуального перекладу, необхідно не тільки відмінне знання мов, але також вміння дотримуватися прагматизму та тональності оригінального твору. Крім цього, з метою якісного перекладу кіно, необхідне знання сучасних реалій обох мов, оскільки кожен фільм містить у собі безліч лексики, яка несе зовсім різне смислове навантаження. Більше того, особливу увагу варто звернути на дотримання інтонацій, оскільки стилістичне

забарвлення одного й того ж слова, залежно від ситуації кінотвору, змінюється [Ziv 1988, с.255].

Усе сказане вище доводить, що кінопереклад слід відносити до окремого виду перекладу [Кузьмичов 2012, с.273]. Кінопереклад відрізняється не лише гібридністю, а й наступними характерними рисами:

1. Перекладач зобов'язаний дотримуватись загальних часових рамок звучання.
2. Інформація сприймається реципієнтом миттєво.
3. Кінопереклад здійснюється разом із переглядом відеоряду, так як перекладачеві необхідно вибрати такий варіант перекладу фрази, щоб її початок і кінець відповідали фразі вихідною мовою кінотвору.

Художник-перекладач в ході осмислення твору-оригіналу формує один з його смислів, і цей, відзначений індивідуальністю перекладача смисл втілюється в новій видовій формі. Смилова варіативність, що виникає у трансвидовому художньому перекладі, не суперечить досягненню смылової еквівалентності, необхідної в перекладі, оскільки вона закладена у природу художнього смыслу . В здійсненні трансвидового художнього перекладу смылова еквівалентність повинна вважатися визначальною, вона задає цілісність перекладу і обумовлює його завершеність, навіть тоді, коли у зовнішньому, сюжетному плані переклад не дуже тісно пов'язаний з оригіналом. Сучасне суспільство не можна уявити без кіно. Цей різновид мистецтва є невід'ємною частиною повсякденного життя більшості людей нашої планети. Саме тому, з появою кінематографа та зростанням його популярності, виникла необхідність відтворення та адаптації фільмів для іншомовних культур та аудиторій. Проблема перекладу кінотекстів є однією з найактуальніших для сучасної теорії і практики перекладу[Латишев 2003, с.123].

На сьогоднішній день в Україні простежується глобальна проблема у сфері кіноперекладу, яка полягає не просто у міжмовному транскодуванні, а що найголовніше – у міжкультурному відтворенні кінотексту для цільової аудиторії іншомовної етнокультурної традиції. Кіно як наймолодший різновид мистецтва існує більше ста років, проте відіграє незрівнянно важливу роль у житті суспільства і є

одним із найпотужніших засобів масової комунікації. Майже одночасно з появою кінематографа виникла і необхідність його розповсюдження, а отже – й адаптації фільмів до сприйняття представниками різних країн та культур. Саме проблеми відтворення кінотекстів для іншомовної, іншокультурної аудиторії є одними з найактуальніших проблем теорії та практики перекладу [Латишев 2003, с.123].

Можна сміливо стверджувати, що саме від перекладу залежить 80 відсотків успіху фільму. Як показує практика, адекватний переклад може із «середнього» фільму зробити шедевр, а не адекватний, відповідно, навіть шедевр перетворить на посередній продукт. У кінці 80-х – на початку 90-х цієї проблеми практично не існувало, адже перекладом фільмів у СРСР займалися справжні професіонали своєї справи. Серед них Ігор Єфимов, Василь Горчаков, Андрій Гаврилов, Леонід Володарський, Леонід Кантор, Григорій Лібергал, Олег Левін, Олекса Нагребецький (справжнє ім'я – Леонід Дмитренко) та інші [Латишев 2003, с.124]. Для професійного перекладача, вважає В. Дєвкін, необхідним є знання розмовної лексики для розуміння побутової мови, володіння значним обсягом лінгвокраїнознавчої екстралінгвістичної інформації, вміння розкодувати підтекст, дотепи, асоціативний план висловлювань. Дослідники вважають, що переклад назв фільмів можна порівняти з перекладом афоризмів та прислів'їв, оскільки вони мають схожі текстові ознаки і принципово схожий підхід до перекладу [Латишев 2003, с.123]. Перекладач має точно передавати всі власні назви, прізвища, імена, назви журналів, топонімічні назви. Треба дотримуватися стилю, яким здійснює переклад. Особливо важко перекладати, на думку Марти Боянівської, фільми пізнавального характеру (різноманітну документалістику), оскільки вони містять багато фактів, наукових термінів, мір різноманітних величин, що потребують перекладу [Латишев 2003, с.124].

Для сучасного стану українського перекладознавства першочерговим є вирішення таких проблем, які мають історичне, теоретичне і методологічне підґрунтя. Передусім, зазначаємо, що перекладом кінофільмів українською мовою дуже часто займаються люди з недостатнім практичним досвідом та слабкою

теоретичною базою, які неготові до якісного виконання своєї роботи. Проблему загострюють і агенції, які наймають некваліфікованих перекладачів, мотивуючи це низькою платоспроможністю [Латишев 2003, с.124].

Сюди також віднесемо абсолютну відсутність будь-якого професійного навчання техніці та особливостям кіноперекладу на спеціальних філологічних, перекладознавчих факультетах. Окрім цього, в Україні немає чітко сформованих критеріїв оцінювання кіноперекладу. На справді ж, кінопереклад є надзвичайно складним видом перекладацької діяльності і саме тому вимагає високого рівня фахової кваліфікації. До причин зниження якості кіноперекладів можна віднести і надходження великої кількості зарубіжної кінопродукції різного гатунку, що скорочує обсяг часу на роботу з текстом [Латишев 2003, с.125].

Проблемі україномовного кіноперекладу присвячені дослідження таких вітчизняних вчених, як А. Безверхньої, Г. Григор'євої, О. Іванова, Я. Кривонос, А. Кулікової, Т. Лук'янової, О. Мазур, Н. Скоромислова, В. Танцури, А. Тимонькіна, М. Шевченка та інші.

Теоретичний аналіз наукових робіт провідних зарубіжних і вітчизняних вчених у галузі кіноперекладу дозволяє узагальнити численні варіації щодо визначень провідних понять досліджуваної проблеми, зокрема «кінопереклад» і «кінотекст». Кінопереклад ми розглядаємо як особливий вид аудіовізуального перекладу, що полягає у літературній міжмовній обробці змісту оригінального дискурсу з подальшим його озвученням чи введенням у відеоряд у формі субтитрів. Кінотекст трактується вченими як чітке, цільне та завершене повідомлення, виражене за допомогою вербальних і невербальних знаків, організоване відповідно до задуму колективного автора за допомогою кінематографічних кодів, зафіксоване на матеріальному носії та призначене для відтворення на екрані й аудіовізуального сприйняття глядачами [Матасов 2009, с.198].

Варто зауважити, що до сьогодні дискусійним лишається питання про визначення одиниці перекладу – транслятему, тому однозначної відповіді на питання

про одиницю кіноперекладу також немає. Проте, враховуючи те, що вербальний компонент кінофільму утворює переважно діалогічне мовлення, а репліка вважається основною одиницею діалогу, то трансляємою при перекладі діалогічного мовлення слід визначити саме репліку. При цьому формування діалогу з декількох реплік дозволяє вести мову про діалогічну єдність як одиницю перекладу, яка складається з тісно пов'язаних між собою репліки- стимулу і репліки-реакції, що базуються на принципі ввічливості й кооперації та складають одну відносно повну одиницю [Матасов 2009, с.200].

Тому у нашому дослідженні кінотекст розглядається як основна одиниця дискурсу чи комунікативного дискурсу, що є полікодовим поняттям, побудованим на з'єднанні в єдиному графічному просторі семіотично гетерогенних компонентів, а саме вербальних і невербальних складових.

1.3. Кінотекст та його характерні риси.

Багато видів мистецтва характеризуються наявністю унікальної мови. Разом з тим, кінематограф також має подібну мову. У кіно існує особлива мова під назвою «кінотекст» [Цивьян 1984, с.70].

Перш ніж переходити безпосередньо до кінотексту, слід розглянути інше, ширше поняття. Справа в тому, що кіно, поряд із радіо, телебаченням, а також агітаційними, пропагандистськими та рекламними текстами входить до категорії «креолізованих текстів». Термін був запроваджений 1990 року радянськими лінгвістами Євгеном Федоровичем Тарасовим та Юрієм Олександровичем Сорокіним. Під креолізованими текстами вчені розуміли тексти, до складу яких входять дві негомogeneous частини: вербальна, що є мова, і навіть невербальна, що є будь-які інші знакові системи відмінні від природного мови [Сорокин 1990, с.67].

Тим часом кінотекст завдяки масовому поширенню кінематографа, зайняв лідируючу позицію серед усіх представників креолізованих текстів [Каменская 1996, с. 21].

Водночас існує необхідність у визначенні терміну «кінотекст». Ряд вчених, до яких входять Г. Г. Слишкін, Є. Б. Іванова та М. А. Єфремова, у рамках проведення наукової школи визначили кінотекст, як логічне, повне, закінчене інформаційне повідомлення, створене завдяки колективному автору, що складається як з вербальних, так і невербальних знаків, і зафіксоване за допомогою фізичного носія з метою сприйняття цього повідомлення надалі будь-яким можливим реципієнтом у відео та аудіо форматі [Слишкин 2004, с.124].

Крім того, слід згадати той факт, що кінотекст – це авторський літературний твір, втілений у відео форматі. Однак, коли письмовий літературний сценарій інтерпретується у візуальний формат, він стає художнім твором, що включає в себе ряд відмітних ознак, які притаманні передачі словесного тексту у відео форматі.

На додаток до вищесказаного, слід позначити основні риси, властиві кінотексту:

1. Членність структури. Кінотекст може вважатися дискретною одиницею, оскільки його структура дозволяє членування.
2. Зв'язаність кіно тексту. Змістовна самостійність епізодів відносна, оскільки потребує логічних та змістовних зв'язок на текст у цілому.
3. Для кінотексту характерна наративність, яка може бути лінійною або ретроспективною. Такі характеристики створюють багатоплановість кінотексту.
4. Антропоцентризм. В основі більшості кінотекстів є людина, незалежно від теми або жанру фільму.
5. Для кінотексту характерні локальні та темпоральні риси. Простір у кінотексті залежний від присутності героя, але невід'ємний і від часу дії.

6. Кінотекст характеризується багатоканальною інформативністю. У цій категорії виділяємо спосіб сприйняття інформації (зоровий або слуховий), а також сам тип інформації.

7. Системність. Усі елементи кінотексту, як вербальні так і невербальні, підпорядковані головній меті - передачі емоційно-інформативного компонента глядачу.

8. Специфіка категорії цілісності у кінотексті виражається в наступному:

а) тісна інтеграція лінгвістичних та нелінгвістичних компонентів;

б) присутність чітких часових і просторових обмежень;

в) присутність чітких сигналів, що позначають початок і кінець фільму.

9. Кінотекст можна вважати продуктом суб'єктивного осмислення автором реальності.

10. Прагматична направленість кінотексту, що передбачає реакцію реципієнта на побачене та почуте, зміни відчуттів або ж досягнення катарсису [Цивьян 1984, с.115].

Багато дослідників, звертаючись до проблеми розмежування видів кінотексту, виділяють два напрямки в кінематографі: «лінію Люм'єра» і «лінію Мельєса» (за прізвищами постановників перших фільмів). Вважається, що перша, «реалістична», дала початок документальному кіно, а друга, «видовищна» - художньому. Документальне кіно-вид кіномистецтва, матеріалом якого є зйомки справжніх подій і осіб. До лінії Люм'єра відноситься і наукове кіно, яке розвивається в чотирьох самостійних видах: науково-популярне (популяризує досягнення в різних областях знання в доступній для глядача формі), навчальний, науково-дослідницький та науково-виробничий (спрямовані для глядача-фахівця). Кожен з представлених видів несе власну функцію, а також використовує специфічні засоби виразності [Слишкин 2004, с.117].

Як зазначено раніше, лінія Мельєса отримала розвиток в художньому кіно. Продуктом художнього кіно є художній фільм - «в найбільш вживаною значенні той же, що ігровий фільм - кінострічка з відзнятої на ній вигаданої ситуацією, в основі якої лежить художнє відтворення життєвого матеріалу». Варто відзначити особливість анімаційного кіно як особливий вид кіномистецтва, в основі якого лежить поживлення на екрані різних неживих об'єктів. Однак слід уточнити, що даний вид фільму можна вважати різновидом фотографічного кінематографа, оскільки він являє собою цілком самостійне мистецтво зі своєю художньою мовою, багато в чому не збігається з мовою ігрового і документального кінематографа[Слишкин 2004, с.120].

Таким чином, наївно вважають, що вище розглянута класифікація фільмів також поділяє кінотекст на художні, документальні та мультиплікаційні. Таке наївне розмежування зручно для повсякденного використання, але неприйнятно для наукового дослідження, оскільки згадані групи виділені за різними підставами. Художній або документальний фільм неможливо протиставити мультиплікаційним хоча б тому, що і художній, і документальний фільм може бути виконаний в анімаційному стилі.

Для фахівця-кінознавця, а також звичайного глядача актуальними є такі спеціальні технічні характеристики кінотексту, як:

- 1) анімаційний – не анімаційний;
- 2) чорно-білий - кольоровий;
- 3) широкоформатний - широкоекранний - панорамний - стереоскопічний;
- 4) короткометражний - повнометражний;
- 5) односерійний - багатосерійний;
- 6) німий - звуковий.

Так як ні наївна, ні кінознавча класифікації не відповідають інтересам лінгвістичного дослідження, Єфремова та Слишкін пропонують «лінгво-

семіотичну класифікацію, засновану на типах, що превалюють в кінотексті образотворчих знаків і домінуючому стилі мовлення» [Слишкин 2004, с.121].

При визначенні типу кінотексту слід в першу чергу спиратися на використані для його створення нелінгвістичні візуальні знаки, які можуть бути або іконічними, або індексальними. Як зазначено в дослідженні Ч. Пірса, іконічним знак може представляти об'єкт за образом і подобою, суть якого полягає в тому, що він являє собою імітацію об'єкта. Наприклад, актор в постановочному фільмі за допомогою гриму, костюма і акторської майстерності зображує свого героя, тобто об'єкт, який існує тільки у вигляді сценарного опису. Тут має місце сказати про трюки, спецефекти і декорації: ми бачимо на екрані не події і явища, що відбувалися в реальному житті, а їх постановку, імітацію. Всі перераховані знаки постановочного кінотексту відповідають визначенню іконічного знаку, тобто основною ознакою постановочного кінотексту є присутність у візуальній частині іконічних знаків.

Індекс, по Ч. Пірсу, навпаки - «має справжній зв'язок зі своїм об'єктом, незалежно від перекладу, один з родів знаків, що розуміються як конкретний об'єкт [Федорова 2015, с.55].

Звідси випливає, що кінотекст – це продукт лінгвосеміотичної природи, що розглядається в рамках сучасної науки як головний представник креолізованих текстів.

1.4. Кінопереклад як вид аудіовізуального перекладу

Звернемося до першого і найпоширенішого типу аудіовізуального перекладу – кіноперекладу. У світі художній кінематограф грає значної ролі у житті суспільства. Ця область вивчається довгий час. За твердженнями дослідників, кіно має особливу мову, яка складається з певних елементів і складається у єдине ціле. На думку

Філіппова Сергія Олександровича, кінознавця та наукового співробітника Державного Інституту Мистецтвознавства, «кіномова» – це систематизовані засоби для передачі змісту за допомогою кінематографа [Філіппов 2006, с.157].

Якщо ж розглядати кіномову з лінгвістичної точки зору, варто відзначити такий термін як «кінотекст». Кінотекст має досить багато визначень, і його часто можна зустріти у різній літературі. Кандидат філологічних наук, Іванова Катерина Борисівна, дає наступне визначення, «кінофільм» – це текст, а точніше зв'язковий семіотичний простір. Кінофільм є певною послідовністю кадрів, що складаються з зображень і звукового ряду [Іванова 1996, с.30]. Але такий підхід до визначення кінотексту вірний із точки мистецтвознавства.

Нас цікавить це поняття як лінгвістичний об'єкт. Тоді найточнішим можна вважати визначення кінотексту ще одного вченого, кандидата філологічних наук, Матасова Романа Олександровича, «кінотекст– це технічно диференційована динамічна знакова ситуація, що є сукупністю структурних елементів кіномови в рамках кінематографічного твору, що відправляє відповідно до одиничною чи множинною жанровою установкою певне емоційне повідомлення реципієнту у вигляді синергетичної комбінації реалізованих у кінооповіданні семіотичних кодів. Кінотекст характеризується смисловою завершеністю, інтертекстуальністю, поліавторською модальністю та використанням різних стилістичних фігур мови кіно (кінометафори, кіноепіфори, паралелізму, еліпса)» [Матасов 2009, с.96].

Вперше цей термін використовували зарубіжні лінгвісти: Сорокін Юрій Олександрович та Тарасов Євген Федорович. І дали наступне визначення кінотексту – це зв'язне, цільне та завершене повідомлення, виражене при допомозі вербальних (лінгвістичних) та невербальних (іконічних та/або індексальних) знаків, організоване відповідно до задуму колективного функціонально диференційованого автора за допомогою кінематографічних кодів, зафіксоване на матеріальному носії та призначене для відтворення на екрані та аудіовізуального сприйняття глядачами

[Сорокін, Тарасов с.201]. Також до креалізованим текстам належать рекламні тексти, плакати, комікси та афіші [Ворошилова 2007, с.106].

Кінотекст можна визначити як аудіомедальний текст. Що ж стосується такого виду текстів? Спираючись на класифікацію Катарини Райс, роботи якої займають значне місце у лінгвістичній теорії перекладу, можна виділити тексти, яким потрібне позамовне середовище. Їх використовують на радіо та телебаченні, наприклад, радіонариси. Крім того, всі тексти, які пов'язані з музикою (звичайні пісні, гімни тощо). До аудіомедальних текстів відносяться всі сценічні твори (мюзикли, опери тощо). Узагальнюючи, аудіомедіальні тексти можна розподілити на такі групи:

- тексти, орієнтовані зміст (доповіді по радіо, документальні фільми);
- тексти, орієнтовані форму (радіонариси, постановки);
- тексти, орієнтовані звернення (комедії, трагедії).

Кінотекст – це особливий вид аудіомедіального тексту. Він зафіксований у письмовій формі, але надходить до одержувача через немовне середовище в усній формі, яку він сприймає на слух, причому екстралінгвістичні допоміжні засоби по-різному сприяють реалізації змішаної літературної форми [Райс 1978, с.203].

Існує і спрощений поділ кінотексту на художній та документальний. Але такий поділ підходить лише для повсякденного використання. Прийнято виділяти такі характеристики кінематографа, які ми вже представляли :

- Анімаційний – неанімаційний;
- Чорно-білий – кольоровий;
- Широкоформатний – широкоекранний – панорамний –стереоскопічний;
- Короткометражний – повнометражний;
- Односерійний – багатосерійний;
- Німий – звуковий;
- Дубльований – недубльований

Але й така класифікація не належить до лінгвістичної галузі. Тому найбільш оптимально виділити такі типи кінотексту:

1. Лінгвістичні:

- Письмові компоненти;
- Усні компоненти.

2. Нелінгвістичні:

- Звукова частина;
- Відеоряд (рухи акторів, інтер'єр, пейзаж) [Слишкин 2004, с.135]

До писемних компонентів у лінгвістичній системі можна віднести титри, написи тощо. До усних компонентів – мова акторів, пісні, закадровий текст тощо. Якщо говорити про нелінгвістичну частину, то до звукової частини відносяться технічні шуми та музику. До відеоряду – переміщення, міміка, жести акторів та різні спецефекти. Слід додати, що у кінотексті можна назвати семіотичні системи, які можна розділити на лінгвістичні і нелінгвістичні, використовують різні знаки [Бреус, с.225].

Чарльз Сандерс Пірс представив такі групи знаків:

1. Знаки-ікони, що формуються на основі подоби того, що означає і означає;
2. Знаки-індекси, створювані ставленням суміжності означає, що означає;
3. Знаки-символи, що породжуються встановленням зв'язку, що означає і означає за умовною угодою.

Знаки символи використовуються в лінгвістичній системі, знаки-індекси та знаки-ікони – нелінгвістичній [Пірс 2000, с.267].

Важливо розрізняти три способи перекладу іншомовних фільмів:

1. Субтитри – текст перекладу, який з'являється на екрані разом із відповідними репліками та діалогами персонажів. На відміну від інших методів кіноперекладу, субтитри найменше спотворюють сенс оригінального тексту. До того ж, у деяких випадках є можливість прибирати субтитри з екрана фільму, що можна віднести до плюсів такого перекладу фільмів.

2. Закадровий переклад – можна назвати одним із самих затребуваних способів кіноперекладу через свою економічність та простоту. Головна мета закадрового перекладу – накласти важливіші за гучністю голоси актора, які озвучують текст перекладу, поверх звуку оригінального фільму.

3. Дубльований переклад

Такий переклад буває:

- Багатоголосий;
- Двооголосий;
- Однооголосий

Повне дублювання – це досить трудомісткий метод кіноперекладу. У такому випадку повністю перезаписується практично весь звуковий зміст кінофільму (винятком може бути музичний супровід). Також забирається чутність всіх діалогів та реплік на оригінальній мові, тому глядач чує мову тільки рідною мовою. При такому вигляді перекладу текст читається професійними дикторами, що робить картину глибшою розуміння глядача [Лотман 1998, с.265].

Хоча кінопереклад має багато спільного з перекладом художньої літератури, у нього є відмінні риси:

1. Кожен фільм – це певне повідомлення, оскільки в нього є відправник (сценарист, режисер і т.д.), канал передачі та одержувач (глядачі). Кожен епізод або їхня послідовність є найменш значущими одиницями, це можна спостерігати і в мовної системи [Лотман 1998, с.268].

2. Кінопереклад відноситься швидше до вільного перекладу, тому що є вільнішим, ніж художній переклад. Найбільше на це впливає синхронність із рухами губ акторів при дубляжі фільму. Тому перекладачеві необхідно скорочувати та трансформувати текст, щоб аудіовиход був синхронний з відеорядом. Найчастіше перекладачі використовують синтаксичне уподібнення через те, що необхідно скорочувати фрази в російському тексті під артикуляцію англомовного актора, це призводить до спотворень оригінального тексту [Лотман 1998, с.269]. Такі зміни поділяються на кілька груп:

Пропуски:

- незначних слів (епітети);
- Значні одиниці (через нерозуміння частини тексту);
- фрагментів (через зміну структури тексту);
- Важливі частини тексту (через відмінності у швидкості перекладу та мови).

Додавання:

- Визначальні слова;
- Додаткові пояснення;
- Зв'язки, що поєднують висловлювання [Лотман 1998, с. 270].

Помилки:

- у перекладі слів;
- Неприпустимі смислові помилки під час перекладу слів;
- Незначні помилки через зміну структури;
- Значні помилки через зміну структури.

При перекладі діалогів та монологів у кінофільмі перекладачі найчастіше використовують перший та другий тип еквівалентності [Плеханов 2002, с.240]. Таким чином, дотримується передача мети та позамовної ситуації.

3. У художньому перекладі можливий буквалізм, на відміну кіноперекладу. Ви ніколи не зможете перекласти текст до кінця, тому що його справжня сутність відбувається на межі двох свідомостей, і свідомість того, хто сприймає, не можна усунути або нейтралізувати [Бахтін 2001, с. 523].
4. У кіноперекладі важливу роль відіграє передача функціональних та прагматичних аспектів. Перекладач може точно передати текст, його структуру, але при цьому втратити відтінок сенсу, який буде відомий лише глядачам оригінального фільму. Тоді буквалізму кінотексту буде дотримано, але з'явиться помилкове функціонування через появу неіснуючих виразів, або через появу невірною сенсу [Денісова 2006, с.200].

Тому можна зробити висновок, що грамотний перекладач уникатиме буквалізму при кіноперекладі. Оскільки при перекладі фільму насамперед важливо відобразити всі особливості реплік акторів.

5. Під час кіноперекладу зазвичай не перекладається звукова доріжка. Однак, до винятків можна віднести пісні в мультфільмах, які часто підлягали повному перекладу, або заміні більш звичні мовою перекладу. Але іноді, коли перекладач вирішує перекласти загальний зміст змісту пісні або її перших рядків, щоб звернути увагу на смислових нюансах [Денісова 2006, с.200].
6. Головна складність при перекладі фільмів полягає в адаптації тексту до іншої культури [Денісова 2006, с.200]. Тому можна припустити, що успішнішою буде картина з міжнародною проблематикою та відомим складом, таким чином, глядачі з інших країн зможу більш точно розуміти дії, що відбуваються на екрані.
7. Найчастіше кіноіндустрія орієнтується на певну вікову категорію (найчастіше, людей від 12 до 40 років). Тому все більш активно у фільмах використовуються

вulgаризм, сленг та знижена лексика. Тому важливим пунктом у кіноперекладі є передача гумору, видовищність та правильно підібрана розмовна лексика[Денісова 2006, с.200].

З цих пунктів можна зробити висновок, що в кіноперекладі важлива не лише адекватна передача смислового наповнення. Важливою частиною є виділення та розкриття іноземної культури, яка проявляється у діалогах та монологів персонажів, у їх інтонації, гуморі. Усі разом це відображає задумки та ідеї режисера та сценариста, і допомагає розуміти нюанси всього, що відбувається на екрані. Далі розглянемо основні види аудіовізуального перекладу.

1.5. Види аудіовізуального перекладу

На основі інформації, згаданої вже в частині розділу, вчені лінгвісти помітили той факт, що аудіовізуальний переклад відрізняється від усіх існуючих видів перекладу [Козуляев 2000, с.3]. Таким чином, цей вид перекладу слід відносити до окремої наукової дисципліни, що має унікальний зрозумілий апарат.

В уточнення до вищесказаного, варто визначити основні характеристики аудіовізуального перекладу, що лежать в основі його підрозділу на різні види:

1. Аудіовізуальний переклад характеризується обмеженістю завдяки присутності великої кількості зовнішніх обмежень по відношенню до комунікативної ситуації.
2. Аудіовізуальний переклад полісемантичний за змістом, оскільки будь-який реципієнт змушений декодувати інформацію відразу на кількох рівнях сприйняття.
3. Аудіовізуальний переклад вимагає від перекладача знань у області семантичного аналізу, а також, що важливіше, семантичного синтезу – це зумовлюється паралельністю потоків інформації під час перекладу[Козуляев 2000, с.3].

Звідси випливає очевидний факт – при аудіовізуальному перекладі перекладач замість буквального перекладу виробляє семантичний синтез смислових потоків. Таким чином керівник зарубіжної школи аудіовізуального перекладу Козуляєв Олексій Володимирович зробив висновок про те, що як основа для класифікації аудіовізуального перекладу, слід використовувати показник рівня взаємодії паралельних потоків інформації. Також А. В. Козуляєв уточнив, що працюючи з аудіовізуальним перекладом та переходячи від одного його виду до іншого, перекладач повинен брати до уваги той факт, що роль як візуальних, так і референтних факторів прогресує [Козуляєв 2000, с.4].

За останні десятиліття вітчизняні та зарубіжні лінгвісти зробили вагомий внесок у дослідження аудіовізуального перекладу. Проте, незважаючи на розмаїття українських і зарубіжних науково-практичних розвідок у сфері лінгвістики кінотексту та кіноперекладу, узгодженості понятійно-термінологічного апарату серед науковців не простежується. Одним із показників цього факту є відсутність єдиного терміна для позначення самого предмета дослідження. Наприклад, А. Чужакін і П. Палажченко користуються поняттям «кіно- / відеопереклад» [37, с.6].

Кінофільм як полісеміотичне явище здатне передавати значення через зображення, мовлення та музику; він є впливовим засобом для передання цінностей, ідей та інформації. У технологічному плані фільм - це послідовність фотографічних зображень (кадрів), пов'язаних єдиним сюжетом, що містить звуковий супровід [38,с.5]. Оскільки кінофільм - це насамперед гра акторів, яка супроводжується певним музичним звукорядом, то завдання перекладача полягає в тому, щоб передати всі нюанси перекладних реплік, не змінюючи при цьому режисерського задуму й не вкладаючи у вуста героїв власної оцінки того, що відбувається. Інакше кажучи, переклад фільму - це не перегляд концепції автора, не власна інтонаційна гра перекладача, а строгий значний і інтонаційний супровід того, що відбувається на екрані. Як правило, у практиці кіноперекладу вважається, що звукова доріжка не підлягає перекладу [Anderman, с.270].

Виключення становлять пісні в мультфільмах, які або перекладають повністю, або змінюють на більш звичні для мови перекладу. Жанрова приналежність фільму - це розподіл фільмів за певними типами на основі їх стилю, форми або змісту. Виділяють такі основні жанри: трагедія, кінокомедія, трагікомедія, драма, мелодрама, кіноепопея, кінороман, кіноповість, кіноновела, детектив, авантюрний фільм, фантастичний фільм, казка, фільм жахів, музичний фільм тощо. Дослідники помічають, що чіткої системи жанрового кіно на сьогодні не існує, оскільки жанри стають менш визначеними та часто перетинаються. Назва фільму відіграє велику роль у розумінні жанру фільму, установлює зв'язок зі змістом, привертає увагу потенційного глядача своєю оригінальністю[Раquin, с.15].

Кінематографічний образ складається з трьох взаємозалежних компонентів: образотворчого ряду, саундтреку й діалогів. Перекладач може впливати тільки на останній, мовний рівень, а інформація, закладена в перших двох, залишається незмінною. Але й зображення, і звукове оформлення містять безліч соціальних і культурних ілюзій і метафор, зрозумілих глядачеві оригінальної версії й не сприйнятих глядачами перекладеного фільму. Перекладач може відновити цю інформацію лише частково, наприклад, у перекладі пісень і написів[Anderman,с.267].

Актуальність вивчення саме аудіовізуального перекладу в аспекті процесу євроінтеграції зумовлена такими причинами:

- 1) необхідністю підготовки професійних кадрів у сфері кіно, аудіоперекладу через величезний обсяг аудіовізуальної інформації в сучасному світі, чи то кінопродукція, або будь-який інший аудіовізуальний матеріал;
- 2) недостатністю інституціоналізації й систематизації цього дослідницького напрямку в сучасному вітчизняному перекладознавстві;
- 3) відсутністю чіткого уявлення про статус аудіовізуального перекладу в структурі науки про перекладознавство.

Питання виділення й закріплення аудіовізуального перекладу як особливого виду перекладацької діяльності останнім часом вийшло на перше місце та потребує теоретичного і практичного обґрунтування [Козуляев 2000,с.4].

Із середини 1950-х років аудіовізуальний переклад називали по-різному: кінопереклад, екранний переклад, мультимедійний переклад, мовний трансферт [Гамбье 2001, с. 65].

Щоб стверджувати, чи є аудіовізуальний переклад особливим видом перекладу, потрібно для початку визначити, що є основним для перекладача – текстовий або візуальний ряд. Після проведених експериментальних досліджень групи А. Орейро зроблено висновок, що аудіовізуальний переклад є полісемантичним. Реципієнти аудіовізуальних матеріалів є водночас глядачами, слухачами й читачами. Інформація обробляється водночас на декількох рівнях декодування [Козуляев 2000, с. 4].

Реципієнти, як і перекладачі, сприймають серію кодифікованих знаків, які визначаються режисером (наприклад, вибір ракурсу і зйомка) і редактором (монтаж). Одним із важливих завдань для досліджень і практики аудіовізуального перекладу є виявлення типів зв'язків між вербальними й невербальними знаками [Гамбье 2001, с. 65].

Датський лінгвіст Генрик Готліб, який вивчає питання перекладознавства й аудіовізуального перекладу, написав велику кількість робіт про класифікацію перекладів. Він часто виступає з доповідями на подібну тематику на європейських перекладацьких конференціях і в Європейській асоціації вивчення екранного перекладу. Найбільш чітко його думку із цього питання викладено в книзі «Тексти, переклад і субтитрування – у теорії, і в Данії», де автор пропонує класифікувати переклади за 12 параметрами:

1. Мета перекладу (ідентична функція тексту/ змінена функція тексту).
2. Напрямок перекладу (рідною мовою перекладача/з рідної мови перекладача)
3. Джерело перекладу (прямий переклад/переклад через мову-посередник).
4. Вихідні матеріали (тільки вихідний текст/наявні переклади).
5. Завдання перекладача (весь процес перекладу/переклад дієслівної групи).
6. Час на підготовку (переклад, підготовлений заздалегідь/експромт).
7. Обсяг перекладу (розширений/повний/стислий/вибірка).
8. Семіотична система (ізосеміотичний/діасеміотичний переклад).

9. Кількість семіотичних каналів, що передають оригінал (усі семіотичні канали/кілька семіотичних каналів/відсутність каналу, який передає оригінал).
10. Статус перекладу (перекладач вказується/ перекладач не вказується/відсутність оригіналу).
11. Розподіл (індивідуальний/масовий).
12. Диверсифікація (індивідуальний/масовий), додаткові субтитри/стандартні субтитри [Gottlieb 2011, с.149].

Говорячи про аудіовізуальний матеріал, варто згадати про те, що сюди відносяться не тільки фільми, а й різні рекламні відеоролики, відео-кліпи, телепередачі, відеорепортажі, телешоутощо. Кожен тип аудіовізуального перекладу має велике значення з погляду ознайомлення цільової аудиторії з культурою або подіями, що відбуваються в країні вихідної мови. Аудіовізуальна індустрія виділяє три макророзділи: телебачення, кіно та Інтернет, у яких досліджуються особливості основного аудіовізуального продукту. Кожен розділ працює над своїм функціональним стилем по-різному, стиль подачі інформації відрізняється від одної культури до іншої культури. Це стосується цільового повідомлення, мовою якого перекладається продукт [Гамбье 2001, с.69].

Так як форма вихідного тексту змінюється, ці зміни дотримуються правил контекстної узгодженості, при яких повідомлення залишається. Динамічна еквівалентність показує повідомлення іншими словами й у його семантичній якості, яка залишається ясною навіть у цільовому тексті, представленому іншою мовою. Говорячи про процес євроінтеграції, необхідно згадати про те, що за допомогою аудіовізуального контенту Євросоюз має можливість пропагувати загальноєвропейські цінності різним країнам світу. Що ж мається на увазі під загальноєвропейськими цінностями? Європейський Союз заснований на цінностях поваги людської гідності, свободи, демократії, рівності, верховенства закону й поваги прав людини, включаючи права осіб, що належать до меншин.

Грамматичні, лексичні та стилістичні особливості аудіовізуального контенту обумовлюються впливом перенесення двох культур [Гамбье 2001, с.69]. Залежно від типу аудіовізуального перекладу, використовуються різні види

перекладу й різні коди. У деяких акцент робиться на усному мовленні (дубляж, усний переклад, закадровий переклад і вільний коментар); в інших використовується перехід від усного мовлення до письмового (міжмовний, внутрішньомовний переклад, субтитри для прямого ефіру, супратитри), від письмової до письмової (переклад сценарію), від зображення до усного мовлення (тифлокоментування) або від письмової до усної (переклад із листа, аудіосубтитри) [Гамб'є 2001, с.69]. Традиційні міжмовні субтитри, як правило, синхронні; у перекладачів достатньо часу, щоб підготувати свої версії субтитрів, оскільки телепрограми рідко транслюються в прямому ефірі. Проте субтитри до іноземних матеріалів у новинних програмах, хоча й написані своєчасно до передачі, часто поміщаються на екран «наживо». Отже, у програмах новин із субтитрами затримка близько однієї третини секунди звичайні [Gottlieb 2011, с.53].

Підсумовуючи вищесказане, слід зазначити, що градація видів аудіовізуального перекладу дуже широка. Отже, в рамках цієї роботи має сенс приділити увагу тим видам перекладу, які використовуються при роботі з візуальними творами області кінематографу найчастіше. Класифікація основних видів аудіовізуального перекладу, що включає три види, виглядає наступним чином:

1. Субтитри.
2. Закадровий переклад.
3. Дубльований переклад [Горшкова 2006, с. 156].

Далі в нашій роботі ми детальніше розглянемо кожний варіант основних видів аудіовізуального перекладу.

1.5.1. С у б т и т р и. Для початку розберемо переклад із субтитрами. Цей спосіб, внаслідок того, що вихідний аудіо ряд іноземною мовою зберігається, у той час як на екрані з'являється його письмовий переклад, є письмовим перекладом усного тексту [Нелюбин 2003, с. 148]. Субтитри можуть використовуватися як з метою передачі безпосередньої мови персонажів візуального твору, так і з метою запровадження додаткових коментарів, що пояснюють [Горшкова 2006, с. 56].

Разом з тим, процес перекладу візуального твору з використанням субтитрів поділяється на певні етапи:

1. Перекладач отримує так званий «скрипт», що є текстом вихідною мовою візуального твору.
2. Перекладач виконує повний переклад скрипту.
3. Отриманий текст мовою перекладу поділяється на субтитри за правилами субтитрування, а потім на окремі рядки.
4. Отримані субтитри за допомогою спеціалізованого програмного забезпечення фіксуються за певними кадрами, і водночас фіксуються із голосом персонажів.
5. Проводиться корекція, фінальна перевірка та монтаж рядків субтитрів поверх відеозображення [Горшкова 2006, с. 309].

Необхідно відзначити, що переклад із субтитрами представляє складне завдання не тільки в технічній галузі, але також безпосередньо і в галузі досягнення адекватного перекладу. З метою виконання цього завдання перекладач вдається до використання множинних граматичних, лексичних та лексико-граматичних прийомів [Абросимова 2007, с. 18].

Подібно, коли герої візуального твору вимовляють довгі сценарні репліки з високою швидкістю перекладач вдається до стиснення інформації, акцентуючи при цьому увагу на передачі семантичної еквівалентності висловлювань. Також слід згадати той факт, що при перекладі із субтитрами існують чіткі норми обсягу знаків, кількості рядків у субтитрах, а також тривалість показу субтитрів на екрані. Таким чином, перекладач повинен знати про подібні норми та дотримуватись їх при здійсненні перекладу. З метою досягнення адекватного перекладу доводиться прибирати чи змінювати фрагменти вихідного тексту. До подібних мовних фрагментів належать:

1. Систематично повторювані висловлювання.
2. Вступні конструкції.
3. Модальність у виразах та фразах [Скоромислова 2010, с. 87].

На додаток до сказаного вище, необхідно згадати те, що частота використання цього виду аудіовізуального перекладу дуже висока [Горшкова 2006, с. 312].

Отже, незважаючи на те, що критерії, вимоги та правила перекладу із субтитрами давно досліджені та описані багатьма вченими лінгвістами, не можна сказати про високу якість виконання подібних перекладів. Справа в тому, що більшість перекладів виконуються некомпетентними перекладачами-аматорами через простоту використання цього виду перекладу у сучасних реаліях, коли за всю технічну частину відповідає автоматичне програмне забезпечення.

1.5.2. **З а к а д р о в и й п е р е к л а д.** Закадровий переклад є процесом при якому гучність аудіо ряду вихідною мовою знижується практично на половину, в той час як поверх цього аудіо ряду «накладається» аудіо ряд з високою гучністю мовою перекладу [Нелюбин 2003, с. 156].

Слід зазначити, що при використанні такого виду аудіовізуального перекладу актер дублює, який озвучує текст перекладу, має найбільшу творчу «свободу» [Сапожников 2004, с. 587]. Таким чином, через відсутність зв'язку з візуальним синтаксисом твору, він може прискорювати або уповільнювати темп мовлення в тих місцях, де обсяг тексту перекладу більше вихідного тексту або, відповідно, менше. Отже, в процесі перекладу перекладач зустрічається з найменшою кількістю труднощів. У той же час, у сучасному світі спостерігається тенденція, згідно з якою візуальний синтаксис все більше впливає навіть на закадровий спосіб перекладу [Горшкова 2006, с. 168].

Звідси впливає те, що навіть за наявності максимальної свободи дій перекладачеві все частіше необхідно вдаватися до компресії та стискати довгі репліки, передаючи лише головну інформацію.

1.5.3. **Д у б л ь о в а н и й п е р е к л а д.** Дубльований переклад, який також називається як «дублювання» або «дубляж», має такий самий ступінь поширення, як і переклад із субтитрами [Горшкова 2006, с. 67]. У той же час, на відміну від субтитрів,

цей вид аудіовізуального перекладу є усним перекладом усного тексту [Нелюбин 2003, с. 164]. Таким чином, в процесі дубляжу аудіо ряд вихідною мовою повністю замінюється аудіо поруч мовою перекладу.

Дубляж - це найбільш трудомісткий і дорогий вид аудіовізуального перекладу. У середньому, вартість дубляжу в 15 разів вища за вартість перекладу з субтитрами [Горшкова 2006, с. 75].

У процесі роботи як перекладачі, так і актори дубляжу приділяють особливу увагу таким аспектам, як артикуляція та ритм промовлення реплік. Тим не менш, використання дубляжу у перекладі кіно створює неповторний ефект того, що герої кінокартини спілкуються мовою перекладу.

Висновки з першого розділу:

Підсумовуючи перший розділ, можна сказати про те, що таке «кінопереклад». Під терміном «кінопереклад» зазвичай мають на увазі переклад художніх ігрових та анімаційних фільмів, а також серіалів. Кінопереклад як процес полягає в літературній міжмовній обробці змісту оригінальних монтажних листів з наступним ритмічним укладанням перекладного тексту та його озвучування або введення у відеоряд у формі субтитрів.

Проаналізувавши поняття «кінотекст» як представника креолізованих текстів було підтверджено, що кінотекст – це продукт лінгвосеміотичної природи. У роботі було визначено низку основних рис, властивих кінотексту:

1. Перекладач зобов'язаний дотримуватись загальних часових рамок звучання.
2. Інформація сприймається реципієнтом миттєво.
3. Кінопереклад здійснюється разом із переглядом відеоряду, оскільки перекладачеві необхідно вибрати такий варіант перекладу фрази, щоб її початок і кінець відповідали фразі вихідною мовою кінотвору.

Таким чином, можна зробити висновок про те, що кінопереклад, як і аудіовізуальний переклад, слід відносити до окремої наукової дисципліни, що володіє унікальним понятійним апаратом. У результаті було розглянуто класифікацію аудіовізуального перекладу, до якої увійшли три види перекладу: субтитри,

закадровий переклад та дубльований. Цю класифікацію було запропоновано А. В. Козуляєвим.

Як основу він запропонував використовувати показник рівня взаємодії паралельних потоків інформації, оскільки при аудіовізуальному перекладі перекладач замість буквального перекладу виробляє семантичний синтез смислових потоків.

РОЗДІЛ 2

Аналіз використання лексичних стилістичних засобів для передачі особистісно-суспільної інформації в романі Ф.С.Фіцджеральда "The great gatsby" і "The curious case of benjamin button" в перекладі на українську мову

2.1 Коротка характеристика романів Ф.С. Фіцджеральда "The great gatsby" і "The curious case of benjamin button"

Розглянемо коротку біографію Френсіса Скотта Фіцджеральда. Френсіс Скотт Кі Фіцджеральд (Francis Scott Key Fitzgerald) народився 24 вересня 1896, Сент-Пол, помер 21 грудня 1940, Голлівуд. Francis Scott Key Fitzgerald - американський письменник, найбільший представник так званого "втраченого покоління" в літературі. Найбільшу популярність Фіцджеральду приніс роман «Великий Гетсбі», опублікований у 1925 році, а також ряд романів та розповідей про американську «епоху джазу» 1920-х років. Термін "епоха джазу" або "століття джазу" був придуманий самим Фіцджеральдом і позначав період американської історії з моменту закінчення Першої світової війни до великої депресії 1930-х років.

Давайте розглянемо короткі характеристики романів Ф.С. Фіцджеральда "The great gatsby" і "The curious case of benjamin button"[Старцев 1965,с.124].

Роман "The great gatsby" –один із найкультовіших романів знаменитого американського письменника Френсіса Скотта Фіцджеральд. Цей роман присвячений «джазовому віку», а також американському суспільству епохи економічного буму початку 20-х років. Мова Фіцджеральда широка, багатогранна, і є захоплюючим плацдармом для досліджень, лексичного аналізу, порівняння часто повторюваних «головних» слів у різних контекстах, і для розгляду та образного опису внутрішнього світу та характеристик персонажів та ситуацій. Лише через переклад окремих уривків можна відчувати, наскільки глибокі авторські задуми та метафори, проникнути в атмосферу між героями роману, зрозуміти відтінки значень як нових, так і вже

знайомих слів і фраз, і на додаток проаналізувати особливості американського варіанти англійської мови[Горбунов 1974, с.243].

Образно-емоційний вплив на читача, а це відмінна риса художнього твору, може бути надано тільки при використанні різних художніх засобів та прийомів, епітетів, метафор, ритміко-синтаксичного побудови фрази. Незважаючи на те, що художній текст передає реальність, він вигаданий. У цьому вимислі автор має величезні можливості для творчості, розвиток власного неповторного сюжету, зображення ходу часу, що допомагає створити різні стилістичні та смислові ефекти[Старцев 1965,с.125].

Цей твір відноситься до вершин американської літератури і вважається найяскравішим досягненням американського соціального роману ХХ століття. Події цього роману надзвичайно ємні і обмежені лише півроком. Усі події відбуваються у замкнутому колі, в яких розповідається про взаємини шести молодих людей, які зустрічаються один одному за збігом обставин і потім розлучаються трагічно та назавжди. Соціальна сторона книги автора визначається тим, як зображені в ній події та характери, так і основний конфлікт, що визначає її дію, мають пряме та важливе відношення до долі всіх людей у суспільстві, яке описує художник [Старцев 1965,с.125]. Йдеться про загибельності для людини нав'язаної їй хибної цивілізації, в якій щастя штучно ототожнюється з матеріальним успіхом і всі духовні та моральні стимули людської природи підпорядковані релігії багатства [Лідський 2000, с.132].

Якщо розглянути «велич» Гетсбі, він відіграє роль «мішурного» багатія з таємничою репутацією. Щовихідних він влаштовує неймовірні гулянки, тому що хоче привернути увагу його давнього кохання - Дейзі. Ці риси в Гетсбі іронічно підкреслені та виражені Фіцджеральдом. Але водночас, Гетсбі великий силою свого почуття, своєю відданістю мрії. Такий рідкісний «дар надії» не знайдеш у кожній людині. Але коли він розуміє, що Дейзі, заради якої це все робилося, відкидає його, він втрачає інтерес до свого добробуту, і він втрачає інтерес до своєї судьбе.Данный роман можна як «роман виховання» [Старцев 1965, с.126].

Одним із головних героїв є оповідач Нік Каррауей, постійний свідок та дійова особа подій, які відбуваються в романі. З різних ситуацій він виносить гіркий досвід,

який повністю змінює його життя. Каррауей належить до «втраченого покоління» американської інтелігентної молоді; між університетом та практичним життям, в яке він вступає з сильним запізненням, пролягла перша світова війна. Зустріч із Гетсбі кардинально зрушує його моральну свідомість. Нік вкрай щиро все життя зневажав те, що втілено у Гетсбі [Старцев 1965, с.126].

Моральні цінності Ніка прямо протилежні. Навпаки, у Дейзі та її чоловіка, як і у подрузі Дейзі, Джордан Бейкер, багато чого йому близько і імponує. Всі ці нав'язані середовищем думки з часом руйнуються в свідомості Ніка, зазнавши найсильнішого випробування. «Безглуздя на нікчемності, ось вони хто... ви один стоїте їх усіх, разом узятих», - кричить він, прощаючись із Гетсбі при своєму останньому побаченні з ним. Каррауей розуміє, що Гетсбі - жертва аморального порядку життя, а решта - це вільні або безвільні учасники, пов'язані круговий порукою [Старцев 1965, с.127]

Проблема Гетсбі, який не зумів відокремлювати свій ідеал любові від ідеалу багатства, зводиться, зрештою, до моральної та естетичної капітуляції людини перед міццю грошей. Такі «грошові» питання мали першорядне, в якихось моментах навіть фатальне значення для юного автора твору [Усманова 2003, с.200].

У романі Фіцджеральд фокусує увагу читача на зовнішньому блиску, який набувають речі та люди, обрамлені розкішшю. Таємнича чарівність, пов'язана з ореолом багатства, випромінюють і дім Гетсбі, та його неймовірні свята; навіть скептичний Нік Каррауей спочатку піддається цьому п'янкому почуття. Незабаром автор наочно демонструє ілюзорність цього блиску і як неміцна чарівність, якщо проникнути поглядом на його поверхню. Як тільки головне значення починають набувати почуття та душевні цінності, весь цей блиск втрачає свою силу і руйнується. Дуже цікавий момент опису голосу Дейзі. Саме Гетсбі, котрого кохання зробило надзвичайно проникливим, дає характеристику голосу Дейзі. «У ньому дзвенять гроші»-сказав він. Саме це робило її голос привабливим та так пестило слух. У романі кожна струна душі героя, кожен фізичний жест наповнений динамічною емоційною характеристикою[Усманова 2003, с.200].

Емоційна складова роману - це завжди "сплав" внутрішнього голосу героїв і спочатку байдуже -насмішкувате, а потім сумний і похмурий голос оповідача. У

художньому відношенні «Великий Гетсбі» — твір напрочуд цілісний за своїм багатозвучністю. Досконалим є сплав реалістичної та лірико-романтичної прози, що розкривається у повному злитті двох оповідальних планів -історичному та біографічно-ліричному [Петрухіна 2001, с.103].

Величезна роль приділяється деталям, зовнішньому портрету, прийомам розмаїття та паралелі у романі. Фіцджеральд особливо продумав різні художні прийоми, які допомогли відкрити внутрішній світ героїв та моральні основи роману. У своєму творі автор приділяє особливу увагу морально-ліричним відступам. Вони служать передачі основного настрою роману, хибних соціальних цінностей, у якому побудовано суспільство, передчуття руйнації та краху, матеріального та духовного. Поступово відступи призводять до вироку зображуваного життя. Це особливо відчувається на останніх сторінках роману, де зображено дві морально-філософські кінцівки, перша – галаслива бутафорія нью-йоркського життя, показна вітрина американської цивілізації, друга – американської історії та життя в цілому [Старцев 1965, с.130].

Хотілося б помітити, що від початку роману присутній якийсь темний і зловісний початок. Воно виражається в описі Долини Шлаку, міського звалища, де панує символ безособового, байдуже-жорстокого до людським долям стара вивіска невідомого окуліста. Він ніби дивиться на всіх людей, дивиться прямо в душу і стежить за кожним крізь призму своїх окулярів, але йому зовсім немає ні до кого діла. плавно перетікають до думок про життя та долю американського народу. Зелений вогник на причалі у Бьюкененов, який підживлював мрію Гетсбі і так приваблював його, він порівнює з «недоторканим зеленим лоном нового світу», яке так сильно приваблювало людей. Вони пов'язали новий континент із мрією про порятунок від різних негараздів і нещастя, і вірили в якесь недосяжне щастя, не розуміючи, що це лише ілюзорна уява і примара минулих спогадів [Старцев 1965, с.132].

«Так ми й намагаємося плисти вперед, борючись із плином, а воно все зносить і зносить наші суденці назад у минуле». Цими словами закінчується роман. Про свій задум роману письменник повідомляв у листі до друга: «Основна ідея «Гетсбі» —

несправедливість долі бідної молодой людини, який через своє становище не може одружитися з багатою дівчиною. Ця тема постійно тяжіє треба мною, бо я пройшов через це» [Turnbull 1962, с.152].

Трагедія Гетсбі глибоко проникає та розкриває внутрішню роздвоєність «американської мрії». Цей поділ сягає вглиб корінням в історичне минуле Америки, в якому панує дух незалежності та свободи, а так само ідеї матеріального добробуту та індивідуалізму [Гіленсон 2003, с.107].

Роман "The Curious Case of Benjamin Button" - розповідь американського письменника Френсіса Скотта Фіцджеральда, вперше опублікована в журналі Collier's Weekly 27 травня 1922 року. Згодом розповідь стала частиною антології в книзі письменника «Оповідання про вік джазу», яка іноді видається як «Загадкова історія Бенджаміна Баттона та інші оповідання епохи джазу». Протягом багатьох років авторські права на розповідь належали голлівудському магнату Рею Старку. Старк зберіг їх до своєї смерті у 2004 році, коли вони були куплені та використовувалися для однойменної екранізації оповідання 2008 року, режисером якої виступив Девід Фінчер [Горбунов 1974, с.243].

Бенджамін народжується з фізичними ознаками 70-річної людини, яка вміє говорити. Його батько Роджер запрошує сусідських хлопчиків грати з ним і наказує, щоб він грав із дитячими іграшками, але Бенджамін кориться тільки для того, щоб догодити батькові. У п'ять років Бенджаміна посилають до дитячого садка, але швидко забирають, оскільки він неодноразово засинав під час дитячих ігор. Коли Бенджаміну виповнюється 12 років, Баттони розуміють, що він молодшає, а не старіє. У віці 18 років Бенджамін вступає до Єльського університету, але в день приїзду у нього закінчується фарба для волосся, він не може зафарбувати сивину, і його відправляють додому, прийнявши за п'ятдесятирічного божевільного [Горбунов 1974, с.243]. В 1910 Бенджамін передає контроль над своєю компанією своєму синові Роско і вступає в Гарвардський університет, оскільки виглядає двадцятирічним. Його перший рік у Гарварді проходить чудово, він процвітає в американському футболі, отримуючи особливе задоволення від помсти Єльському університету, у якого команда Гарварда легко виграє. Після закінчення університету Бенджамін

повертається додому та дізнається, що його дружина переїхала до Італії. Він живе у Роско, який ставиться до нього дуже суворо, змушуючи Бенджаміна у присутності гостей називати його дядьком, а не на ім'я. Згодом Бенджамін перетворюється з примхливого підлітка на маленьку дитину і ходить до дитячого садка разом із сином Роско, тобто з власним онуком. Після дитячого садка Бенджамін повільно втрачає пам'ять про своє колишнє життя і незабаром уже не впізнає нікого, окрім своєї няньки. Все тане у темряві. Фільм «Загадкова історія Бенджаміна Баттона» вийшов наприкінці 2008 року, в головних ролях Бред Пітт і Кейт Бланшетт, режисер Девід Фінчер. Сюжет значно відрізняється від оповідання. У сценарії збережено лише назву, ім'я Бенджаміна та більшість аспектів процесу омолодження [Горбунов 1974, с.245].

2.2 Функціональна особливість стилістичних засобів у романі Ф.С.Фіцджеральда «The great gatsby» і «The curious case of benjamin button» та його передача в перекладі на українську мову

Кожен письменник входить у літературу по-своєму. Класика американської літератури ХХ століття, твір Френсіса Скотта Фіцджеральда – художньо-естетичне відображення аксіоматичної парадигми реального простору «втраченого покоління». Ідейним лейтмотивом його творчості є втрата ілюзій, результат психологічних потрясінь, спричинених історичними та соціальними процесами (світові війни, економічні кризи, втрата віри в «американський спосіб життя»), трагічний світогляд. Ліричні, романтичні та соціально-критичні лінії органічно співіснують, переплітаються та зливаються у творчості великих американських реалістів [Зверев, с.129].

М.О.Мендельсона та М.М.Коренева визначаються як невід'ємні елементи тематичної основи творів Ф.С. Фіцджеральда зіткнення романтичного характеру та суворої реальності [Коренева 1981, с.152]. Горбунов приділяє значну увагу

«романтиці» твори, естетичним поглядам письменника [Горшенева 1984,с.10]. Особлива оповідальна перспектива, своєрідне поєднання ліричної та аналітичної прози характерні для авторського стилю зрілої прози. На думку Ст. метафора, дія [Кухалашвили 1983, с. 25].

Доля Френсіса Скотта Фіцджеральда, що належав до плеяди великих американців, що увійшли до американської літератури після Першої світової війни, здавався протилежним. Досить скромні, якщо не сказати суперечливі відгуки про перше видання письменниці та шановних критиків, в оцінці яких вона так і не визначилася аж до смерті майстра. Між «невгамовною ненавистю» до багатіїв, у чому письменник відверто зізнався багато років потому в автобіографічному нарисі «Крах», і воістину химерним захопленням способом життя людей, «не таких, як ви чи я», слід зазначити конфлікти. Прагнення проникнути в їхні лави викликало у Фіцджеральда важкі душевні переживання. Відчуття катастрофи, що насувається, або катастрофи - одна з найбільш відмінних рис творчості Фіцджеральда[Кухалашвили 1983, с. 25].

Він визнавав, що в кожній ідеї, яка будь-коли приходила йому на думку, був відтінок катастрофи, можливо, це була компенсація за ілюзії. Все життя він вводив у життя ілюзію легкості та безтурботності свого буття, але реальність була зовсім іншою. Те, що Фіцджеральд писав про багатих та їхнє життя, майже завжди містило критичний, тверезий погляд. Як справжній художник він завжди був дуже чесний і відкритий зі своїми читачами. Кращі його книги залишилися в літературі вірним підтвердженням краху буржуазних ідеалів, краху «американської мрії», трагедії людей, які йшли фіктивним моральним орієнтирам. Тому він не втрачає своєї актуальності й сьогодні[Кухалашвили 1983, с. 25].

Значимість його художніх досягнень у «Великому Гетсбі» та «Загадковій історії Бенджаміна Баттона» — результат найтоншого переплетення особистого та соціального у цих творах. У той самий час соціальні сприйняття зазвичай обмежуються їх прямим впливом на індивідів, званим ситуаційним тиском. Він розширено за рахунок включення всієї історії нації, її соціальних ідеалів та

моральних цінностей. Вони звучать із політичної трибуни та підтримуються всім ходом подій[Кухалашвили 1983, с. 26].

Художній метод художника також є унікальним. Фіцджеральд був піонером у сфері соціальних поглядів і проблем, а й у сфері поетики. Він був одним із перших письменників 20 століття, які розробили принципи ліричної прози. Фіцджеральд стоїть біля витоків одного з найплідніших напрямків розвитку сучасних жанрів прози. Хоча його художні відкриття були зрозумілі сучасниками, творчі пошуки Фіцджеральда на літературній ниві були визнані майстрами ліричної прози багатьма найвидатнішими американськими романістами, що сприяло її становленню. Ф. С. Фіцджеральд завжди починає з емоцій. Йому це доступно та зрозуміло. Ця емоційна близькість автора до описуваних предметів, ситуацій і персонажів також передавалася читачеві, забезпечуючи правдивість створеного Фіцджеральдом світу і роблячи Фіцджеральда безпосереднім учасником подій[Кухалашвили 1983, с. 25].

Але не лише емоційна сторона життя відбита у прозі Фіцджеральда. Більшість його творів мають автобіографічне початок і ґрунтуються на реальних подіях. Наприклад, одне з оповідань «Великого Гетсбі» повторює епізод зі свого життя письменника та описує його стосунки з дружиною до шлюбу.

Однією з головних рис творчості Фіцджеральда є те, що автор є представником «епохи джазу». Це відносно короткий період, який починається невдовзі після закінчення Першої світової війни та закінчується з початком Великої депресії. Його також називали Творцем поколінь, пізніше назвали «Втрачений». Нова повоєнна реальність справила сильний вплив на світогляд людей. Це вимагало пошуку інших, раніше невідомих, нетрадиційних форм відображення нового розуміння поточного життя. Епоха розчарувань, крах надій та «Втрачене покоління» стали темою багатьох романів того часу[Кухалашвили 1983, с. 26].

Фіцджеральд, на відміну письменників-романтиків, зображує самотність людини, соціальну відчуженість, виходячи як з особистого розуміння, а й соціального. У творчості Фіцджеральда органічно поєднуються романтичні та реалістичні уявлення з тенденцією до відображення дійсності. Його роботи створюють традицію, яка веде до «романтичного реалізму».

Говорячи про творчість Фіцджеральда, не можна оминати питання «американської мрії». Ця проблема займає дуже важливе місце у творчості романіста. «Майже неможливо знайти будь-якого іншого американського письменника ХХ століття, який зосередився б у цьому питанні і так глибоко усвідомив і засудив спотворення і помилковість поняття сновидінь у творчості» [Кухалашвили 1983, с. 27].

Сторінки художніх творів Ф.С., що свідчить аналіз вивчених матеріалів. Фіцджеральд зображує головних та другорядних персонажів. Створюючи портрети головних та другорядних персонажів, він вважає за краще деталізувати головних героїв на першій сторінці твору, з окремими вибірковими портретними описами другорядних персонажів, розкиданими по художньому простору. Формування портрета можна здійснити, підкресливши одну або кілька схожих смислових ознак. З допомогою цього методу портретної зйомки створюються однакові портрети: туалетно-центричні (опис одягу персонажа), цветоцентрические (колірні особливості персонажа), предметно-центричні (порівняння зовнішніх характеристик персонажа з конкретними предметами), анімалістичний. -центричний (порівняння персонажів із тваринами), растительноцентрический (порівняння персонажів із рослинами) і характероцентрический (опис зовнішності персонажа). Портретні описи, у яких перетинаються різні тематичні ознаки, створюють портрети сумісної семантики (полісемантики) [Кухалашвили 1983, с. 27].

Сумісний семантичний портрет є загальним описом зовнішності і може включати різні риси характеру. Розглянемо детальніше монотематичний і неоднозначний портрет.

1). Перший тип - це опис костюма персонажа, основна функція якого - показати соціальну приналежність головного героя:

«When the valet returned, he was wearing a white collared shirt and a black tie with pearls. The lace of his reading glasses went through another pearl of the same size. After sleep, his face returned to that reddish-brown color so common in summer on the Riviera.

(Коли камердинер приніс костюм, Дік був у білій сорочці, зав'язаній чорній краватці і посипаній шпильками з великими перлами. Через іншу перлину того ж кольору

пройде шнурок пенсне. Після того, як він заснув, його обличчя знову набуло цегляно-чорного відтінку, яке він набув за довгі роки життя на Рів'єрі.)» [Fitzgerald 1953, p. 224].

У цьому прикладі смисловою домінантою є одяг головного героя Діка Дайвера. Його туалет привертає увагу не лише своєю красою, а й розкішшю. Детальний портрет, у центрі якого знаходиться туалет, підкреслює його витончений та витончений смак, а також приналежність до багатства. Всі ці деталі викликають у читача асоціацію з доглянутою і впевненою в собі багатою молодою людиною.

Портрети, орієнтовані туалет, зустрічаються як і описах головних героїв, і у описах другорядних персонажів. Наступні зазвичай одноразові і докладні:

1) «But Dick's necessity of behaving as he did was a projection of some submerged reality: he was compelled to walk there, or stand there, his shirt- sleeve fitting his wrist and his coat sleeve encasing his shirt- sleeve like a sleeve valve, his collar molded plastically to his neck, his red hair cut exactly, his hand holding his small briefcase like a dandy - just as another man once found it necessary to stand in front of a church in Ferrara, in sackcloth and ashes. Dick was paying some tribute to things unforgotten, unshriven, unexpurgated. (Але для Діка цей вчинок, який він не міг не здійснити, був вираженням певної живої, хоч і глибоко в ньому схованої суті. Він прийшов сюди - в сорочці з манжетами, що гарно одягали зап'ястки, у піджаку з вилогами, як муфта чи втулка, які охоплювали манжети, з комірцем, який гнучко прилягав до шиї, ідеально підстрижений та поголений, з дженджуристим портфелем у руці, - прийшов, скоряючись тій самій силі, що колись змусила іншу людину прийти на церковну площу в Феррарі у волосяниці та з головою, посипаною попелом. То була дань, яку Дік Дайвер платив незабутому, непокутуваному, не згладженому)» [Fitzgerald 1953, p. 101].

2) «But the girl talking to her, in the starched blue shirt with the bright blue eyes and the red cheeks and the very gray suit, a poster of a girl, had begun to play up. (Між тим її співрозмовниця, справжній рекламний екземпляр - блакитні очі, рожеві щоки, крохмальна блакитна блузка, бездоганний сірий костюм, - перейшла у наступ)» [Fitzgerald 1953, p. 96].

У першому випадку портретний опис, орієнтований на туалет, належить головному герою. Пророблений портрет характеризує головного героя як людини, що володіє не тільки витонченим смаком, але і любить підкреслювати свій статус. Такого ж багатого, як портрет другорядного персонажа Мері Норт куди скромніший. Крім деталей туалету, у прикладі також акцентується увага на його кольорі (синій, сірий). Ці кольори викликають у читача асоціацію з холодністю, неприступністю героїні. Пізніше це підтверджується такими прикметниками, як гордий, далекий.

2). Колірні схеми дуже різноманітні у творчості письменника і є у багатьох описах персонажів. Певні кольори можуть семантично домінують в описах портретів персонажів, створюючи описи портретів, орієнтовані на колір, які в основному використовуються при описі головного героя. Письменники (і читачі) як носії певних культурних традицій мають уявлення про колір, тому що певні кольори у свідомості людини пов'язані з певними значеннями.

Кольорова лексика, як ми її знаємо, має високий ступінь семантики. Живий образ героя створюється з урахуванням інформації, що надходить до людини через органи почуттів. В даному випадку мається на увазі зміст, пов'язаний із колірною інформацією.

Палітра кольорів, представлена поєднаннями кольорів і відтінків типу «золото», сама по собі справляє враження на читача і створює позитивні інформаційні блоки в структурі портрета. Цей прийом в основному використовується для надання образу Розмарі та Ніколь, наприклад, певної яскравості, романтичності. Наприклад, попелястий блонд та золоті завитки у блондинки. Заможні кавалери віддають перевагу суворим костюмам темних тонів.

3). Слід бути обережними при аналізі творів Ф.С. Фіцджеральд відзначив значну кількість портретних описів, заснованих на порівняннях із представниками тваринного та рослинного царств.

«She felt a little betrayed and sad, but presently a moving object came into sight. It was a huge horse-chestnut tree in full bloom bound for the Camps-Ely sees, strapped now into a long truck and simply shaking with laughter - like a lovely person in an undignified position yet confident none the less of being lovely. Looking at it with fascination

Rosemary identified herself with it, and laughed cheerfully with it, and everything all at once seemed gorgeous» [Fitzgerald 1953, p. 164]. У цьому прикладі Розмері порівнюється з квіткою та каштаном.

Окрім цього, вона порівнюється з мустангом: «Mrs. Speers knew too that Rosemary... was a young mustang...» [Fitzgerald 1953, p. 205]. Незвичайним є і порівняння Розмері з доглянутою кобилкою: «As she came across the lobby, her beauty all groomed like a young horse dosed with Black-seed oil and hoofs varnished, shocked him awake». (Лише коли вона була дуже близько, красива новою, доглянутою красою, наче виплекана молода конячка з лискучими боками та насиченою збруєю, - отямився він від заціпеніння) [Fitzgerald 1953, p. 224].

4). Портрет, орієнтований на персонажа, є описом характеру, здібностей і навичок персонажа у творі мистецтва. Герой художнього твору - вигадка, але його життя тече в нескінченному художньому просторі, а письменник - реальна людина, яка жила або продовжує жити в певну епоху.

Автор дбайливо вводить читача у вигаданий світ, непомітно намагаючись це зробити. Тож у героїв є імена, батьки, професії та звички.

Формування характеру визначається способом життя. Характер людини формується у міру того, як формується її спосіб життя. Особистість проявляється у вчинках, звичках та вчинках. Дії зазвичай навмисні, усвідомлені та виправдані. У соціальних групах люди взаємодіють один з одним. Це також відбувається з персонажами на сторінках витвору мистецтва. Вчинки та вчинки персонажа певним чином впливають на оточуючих його персонажів, викликаючи відповідну реакцію. Характер персонажа також дозволяє вибирати певні риси, які разом створюють повну структуру персонажа.

Риси характеру персонажа можуть виявлятися у його відношенні до інших людей, таких як родичі, колеги по роботі, знайомі [Батаршев 2001, с. 30]. Головний герой може бути товариським чи замкнутим, чутливим чи грубим.

Персонажцентричні портрети можуть бути задані безпосередньо самим автором або відображені в діях і вчинках персонажа. Там себелюбство, невпевненість у своїх силах, себелюбство, егоцентризм:

«Too insouciant, in reaction from the late disturbance, she had assumed the privileges of a child -- the result being to remind the Divers of their exclusive love for their own children». (Її дитяча легковажність, що була реакцією після нещодавніх хвилювань, змусила Дайверів з ніжністю згадати про своїх власних дітей) [Fitzgerald 1953, p. 96].

2) у ставленні персонажа до власності - охайне, дбайливе ставлення до своїх речей, одягу тощо:

«Dick was straightening up; he had examined the gloves worn that day and thrown them into a pile of soiled gloves in a corner of a trunk. He had hung up coat and vest and spread his shirt on another hanger -- a trick of his own». (Дік приводив у порядок свої речі; уважно оглянув рукавички, які одягав сьогодні, та кинув їх до інших, що лежали в кутку валізи. Піджак та жилет висіли у шафі на плечиках, а на інші плечики він повісив сорочку - метод, вигаданий ним самим) [Fitzgerald 1953, p. 120].

Особливе місце у художньому перекладі займають описи зовнішності персонажа, оскільки портретна живопис грає значну роль в процесі створення художнього образу. Описовий спосіб портрета безпосередньо з естетико-філософської концепцією автора і є особистісним елементом авторського стилю, індивідуального методу. Тому для перекладача дуже важливо донести до читача усі образи.

Одним із найважливіших питань в процесі перекладу портретних описів є «справжність» джерела та перекладеного тексту. Його фундаментальними детермінантами є діалектична єдність форми та змісту, цілого та частини, гносеології та естетики, авторитету та особистого перекладу. Всі ці принципи перекладу ґрунтуються на структурно-типологічному підході та здатні найбільш повно відтворити смислову, стилістичну, ідейно-образну та формально-композиційну структуру оригінального твору у перекладі. Холістичний (комплексний) підхід враховує як чисто лінгвістичні, і екстралінгвістичні чинники під час перекладу.

Основним критерієм оцінки, яка визначає адекватність перекладу, є естетичний вплив, який він робить на читача. Вихідний і перекладений текст повинні володіти (відносно) рівнозначними комунікативно-функціональними властивостями;

в семантико-структурному відношенні вони повинні бути максимально аналогічними; при наявності всіх «компенсуючих» відхилень між вихідним і перекладеним текстом, не повинні виникати недопустимі в перекладі семантико-структурні розбіжності. Максимально можлива семантично-структурна близькість вихідного і перекладеного текстів дозволяє максимально зберегти в перекладі ідентичність авторської думки; збільшити діапазон адекватного заміщення вихідного тексту перекладеним; підвищує об'єктивність процесу перекладу і перекладацького рішення [Кухаренко 1986, с.132].

Аналіз перекладів романів Ф. С. Фіцджеральда «Великий Гетсбі» та «Дивна історія Бенджаміна Баттона» показує, що основними прийомами перекладу є еквівалентні переклади та лексико-семантична, граматична або лексико-граматична трансформація.

Лексична семантична трансформація. Модуляція — це лексико-семантичне перетворення, у якому слово чи словосполучення замінюється вихідною мовою перекладу, яке значення логічно виводиться із значення вихідної одиниці. У більшості випадків значення споріднених слів у джерелі та перекладі причинно пов'язані.

Наступний приклад - деталі ока у портретному описі дитини трансформуються шляхом лексико-семантичної заміни чи модуляції. Цей контекст вказує на те, що жінка впевнена, що її погляди не підлягають сумніву чи зміні.

«Following him for a moment with the uncertain eyes of an American caught for life by an Anglophile, Baby continued defiantly. (Бєбі зі своєї люблячої англійської мови колиски кинула на нього байдужий американський погляд, а потім повернулася до попередньої розмови)» [Fitzgerald 1953, p. 186].

У перекладі методом транспозиції відтворено художній образ Розмарі, яка полонить читачів своєю красою протягом усього роману:

« In the car next to him, She shone fresh and new in the morning sun». (Вона сиділа поруч із ним у машині, сяючи, як ранкове сонце) [Fitzgerald 1953, p. 188].

У романі «The great gatsby» Ф. Фіцджеральд дуже ясно описав Тома Бьюкенена. Завдяки його портретним описам читач відразу розуміє, яка людина

стоїть перед нею. Зазначимо, що це художній образ також чітко відтворюється у перекладі:

« By this time he was a fat man in his thirties with straw hair, a rather hard mouth and an arrogant demeanor». (Це був широкоплечий світловолосий чоловік років тридцяти, з добре стислим ротом і досить зарозумілим виглядом) [Fitzgerald 1953, p. 9].

Перетворення граматики. Структура речення — це граматичне перетворення, при якому синтаксична структура вихідної речення перетворюється на дві або більше предикатні структури цільової мови. Артикуляційна трансформація призводить до перетворення простої пропозиції вихідної мови на складну пропозицію цільової мови або перетворення простої або складної пропозиції вихідної мови на дві або більше незалежні пропозиції цільової мови.

Ф. Фіцджеральд описує тяжкі страждання хворої жінки і намагається зобразити, як зовні та внутрішньо ця жінка залишається привабливою та цікавою для водолазів. Але під час перекладу ми бачимо, що пропозиція розділена на дві прості пропозиції через методи перекладу, такі як поділ речень:

« She was a sophisticated inbreeder - after all, she can find solace in quiet mysticism». (Вона була надто худою, надто крихкою та продуктом виродження. Можливо, згодом вона здобуде спокій у своїй містичній вірі.) [Fitzgerald 1953, p. 201].

Під час перекладу таких прикладів використовувалася граматична трансформація структури речення. Таким чином, зі складної пропозиції перекладеного оригіналу було створено дві пропозиції. Одне з них є простою пропозицією з портретом Еміля, а інше — складною пропозицією. Ця зміна підкреслила чоловічий портрет:

«Based on Emil's reality, a wide black apron and sweat rolling down her face, Dick businesslike signaled to Nicole to help her get out of the car. Then she jumped over the bottom, lost her balance on the slope, fell to her knees and stood up again». (Присутність Еміля, одягненого в чорний фартух, з капаючим потім на його пухкому обличчі, повернула Діку душевну рівновагу. Він жестом показав Ніколь, що хоче допомогти їй

вибратися з машини. Але вона, не чекаючи допомоги, стрибнула за борт, впала і скотилася вниз схилом, але швидко стала на ноги) [Fitzgerald 1953, p. 210].

Лексична та граматична конверсія. Компенсація – вид перекладацького перетворення, у якому смислові елементи, втрачені під час перекладу вихідної мовної одиниці, переносяться в перекладений текст іншими засобами. Таким чином заповнюється і «компенсується» відсутній зміст, і загалом повніше відтворення вихідного змісту. При цьому вихідні граматичні засоби часто замінюються лексичними та навпаки.

У наведеному прикладі опис ока пацієнта перекладено за допомогою цього методу перекладу. Це дасть вам глибше розуміння загального стану здоров'я та фізичного стану вашого персонажа:

« The lady in room 20 couldn't see him when he came in. The area around the eyes is very swollen». (Жінка, що лежить на ліжку, не помітила його, коли він увійшов до Кімнати 20 - її очі були надто опухлими, щоб відкрити їх) [Fitzgerald 1953, p. 199].

Образ містера Хеннена, створений Фіцджеральдом, також було переведено за допомогою лексико-граматичних трансформацій типу компенсації:

« Mr. Hannan, the last one was a jaunty ball of black eyes and hair, a clown. And he immediately said to Dick ». (Хеннен, гнучкий, добре складений чоловік з крихітними темними очима, що мерехтять з-під чорного кучерявого волосся, — спонтанний клоун компанії, — одразу сказав Діку) [Fitzgerald 1953, p. 47].

При перекладі деталей портрета персонажа, наприклад волосся, перекладачі використовують виправлення, щоб зробити зовнішність персонажа яскравішою, пояснюючи як колір волосся, а й його структуру.

Образ Ф. Фіцджеральда незнайомця, який лякає немовля, точно відтворений у перекладному тексті як спосіб компенсації:

«On the upper platform stood a strange young man, just awakened from his sleep, in white embroidered Persian robes» (На верхньому поверсі стояв дуже дивного вигляду молодик, згорнувшись зі сну, у білому вишитому перському халаті) [Fitzgerald 1953, p. 249]. Щоб передати образ a strange young man, словосполучення своєрідна молодість у перекладі уточнюється виразом – дуже дивний вигляд.

Еквівалентний переклад. Ф. Фіцджеральд описує зовнішність Розмарі після чотирирічної розлуки з Діком, даючи їй короткий портрет, що передбачає присутність юності та жіночої краси. Переклад цього художнього образу не вимагає трансформації та еквівалентний:

«She was young and magnetic». (Вона була молода та приваблива) [Fitzgerald 1953, p. 225].

Ф. Фіцджеральд влучно зображує життя багатого нирця Діка, який відвідує ресторани, бешкетує перед покупцями, купує коштовності в розкішних магазинах, гуляє пляжем. Герой. Це зображення правильно відтворено з еквівалентним перекладом:

«When the valet returned, he was wearing a white collared shirt and a black tie with pearls. The lace of his reading glasses went through another pearl of the same size. After sleep, his face returned to that reddish-brown color so common in summer on the Riviera» (Коли камердинер приніс костюм, Дік був у білій сорочці, зав'язаній чорній краватці і посипаній шпильками з великими перлами. Через іншу перлину того ж кольору пройде шнурок пінцenez. Після того, як він заснув, його обличчя знову набуло цегляно-чорного відтінку, яке він набув за довгі роки життя на Рів'єрі) [Fitzgerald 1953, p. 228].

Інший приклад використання еквівалентних перекладів – опис портрета Розмарі в обіймах Діка:

«In response, he hugged her. He held her for a moment as the adagio ended, she closed her eyes and her hair fell back like a drowned girl's». (Він замовк, обійнявши її за талію, але вона втомлено відкинулася назад і на мить завмерла. Це було схоже на останню позу адажіо утопленниці із заплющеними очима та розпущеним волоссям) [Fitzgerald 1953, p. 237].

Ф. Фіцджеральд дуже яскраво зобразив внутрішній стан Гетсбі у своєму портретному описі. При перекладі ми відтворюватимемо виразність образу цього персонажа з еквівалентним перекладом:

«Gatsby, pale as death, stood in a puddle, his hands thrust into his coat pockets like weights, tragically shining in my eyes. (Гетсбі, блідий, як смерть, з руками, як свинцеві

гирі в кишенях пальта, стояв у калюжі біля порога і дивився на мене нещасними очима)» [Fitzgerald 1953, p. 41].

Кількісні підрахунки, проведені при порівнянні вихідного та перекладного текстів, показують, що 61,45 % із 180 проаналізованих портретних описів відтворено шляхом лексико-семантичної заміни (40,18 % - модуляція, 14,2 % - реіфікація, 7,07 % - генералізація), 9,7% - граматична конверсія (8% - поділ речень, 1,7% - об'єднання речень), лексична граматична конверсія - 15,20% (13, 20% - компенсація, 2% - описовий переклад), 13, 85% – еквівалентний переклад.

2.3 Роль стилістичних засобів у формуванні психологічних образів головних героїв роману в перекладі на українську мову

Література займає особливу увагу серед інших видів мистецтва. На відміну від музики та живопису, які безпосередньо впливають на людей різних національностей, через зір і слух, спільні для всіх здорових людей, можуть зустрічатися значні перешкоди на шляху до читача. З іншого боку, портретний опис персонажа одна із найважливіших елементів твору, органічно зливається з самим персонажем, композицією твору та ідеями письменника. Кожен художник малює портрет героя по-своєму. У момент знайомства з героєм він іноді одразу видає. Це може бути поверхове висловлювання, характерний штрих, що запам'ятовується, а може бути ближче до ділового повідомлення, що стосується зовнішності, особи, статури, віку або одягу людини. Зазвичай це конкретні, докладні та докладні описи, невіддільні від героя.

На жаль, багатомовність і навіть двомовність зараз скоріше виняток, ніж норма. Тоді на допомогу приходить переказ. вид творчості, процес, з якого твір, що існує однією мовою, відтворюється іншою [Кухаренко 1986, с.135]. Переклад займає особливе місце у літературному процесі. Кожен вид літератури використовує певний тип перекладу. Художня література, зокрема, використовує художній переклад.

Художній переклад — один із найочевидніших проявів літературної (отже, у певному сенсі і міжкультурної) взаємодії. По суті вона є найважливішою частиною національного літературного процесу, оскільки виступає посередником між літературами, без якого неможливо говорити про весь міжлітературний процес. «Художній переклад є відображення думок і почуттів автора прозового чи поетичного оригіналу іншою мовою, перетворення його образів на матеріал іншої мови» [Кожин 1982,с.371]. Таким чином, переклад портретних описів має справу з естетичною функцією мови, а не з її комунікативною функцією. Це тому, що слова є «першим елементом» літератури. Це вимагає особливої уваги та знань перекладача. Твори відбивають як портретні зображення героїв, а й естетико-філософські погляди автора, які утворюють струнку систему чи є сумішшю фрагментів різних теорій [Винокур 1991, с.117]. Перекладачі якщо й не ідеальні, то філософії, естетики, фольклору (бо часто описують деталі одягу персонажів), географії, ботаніки, мореплавців, астрономії, мистецтвознавства тощо. Ідеологічна структура може стати мертвою схемою при перекладі, якщо перекладач не уявляє собі соціального середовища, в якому твір народився, причини, що його викликали, обставини, в яких воно живе далі в іншому світі [Виноградов 1959,с.127].

Переклад портретних описів складний через велике змістовне навантаження, і перекладачам зазвичай доводиться відтворювати описи українською мовою, а не дублювати їх з англійської.

Якщо переклад портрета дослівний, він може відбити як всю глибину художнього твору, а й його загальний зміст. Зверніть увагу, що у багатьох випадках переклад деяких деталей портретних описів може не відповідати оригінальному тексту. Головне правило — створити носію цільового мови той самий образ героя, що й носія вихідного тексту.

Тому переклад портретних описів слід розуміти комплексно з погляду оригіналу. Одного знання іноземної мови тут буде замало. Тут потрібен особливий зміст, вміння – вміння відчувати форму мови. Він може передавати гру слів та художні образи.

Однак серед перекладачів існують різні думки про передачу духу твору. Одні вважають важливим, щоб переклади відповідали духу рідної мови, інші стверджують, що читачі мають бути навчені розуміти ідеї та культури інших.

Особливість перекладу портретних описів полягає в тому, що основним завданням перекладача є створення твору, здатного надати художньо-естетичний вплив на читача мовою, що перекладається.

Ще одна проблема при перекладі портретних описів – це співвідношення між контекстом автора та контекстом перекладача. У художньому перекладі другий контекст дуже близький до першого. Критерієм згоди чи, навпаки, розбіжності обох контекстів є міра співвідношення реальних даних, і даних, які з літератури. Письменник переходить від дійсності та свого сприйняття її до образів, зафіксованих у словах. Іншими словами, коли переважають дані реального світу, йдеться про авторську діяльність. Перекладач йде від існуючого тексту і відтворюваної в уяві дійсності через її «вторинні» та «вгадувані» сприйняття до нових образних реалізацій, закріплених у тексті, що перекладається [Виноградов 1959,с.130].

Тобто там, де переважають дані літературного походження, йдеться про перекладацький контекст. Отже, художній переклад визначається як об'єктивними чинниками (конкретними і історичними літературними нормами, нормативними обходами), а й чинниками суб'єктивними (поетика перекладача). Переклади портретів зовсім точні, оскільки мовний лад отриманої літератури неспроможна повною мірою передати зміст оригіналу, і деяка інформація неминуче губиться. Тут також грає роль особистість перекладача, а перекладач, перекодуючи текст, необов'язково щось вивільняє зі змісту, а показує чи показує всі риси оригіналу, його тенденції також мають значення [Новиков 1988,с.324]. У художньому перекладі всі ці фактори переплітаються з особистістю перекладача. Перекладач, як уже говорилося, і в цій ситуації більш-менш автор. Портретні описи неможливо відокремити від елементів рідної мови та «пересадити» на новий ґрунт. Завдяки навичкам та талантам перекладачів вони мають відродитися у нових мовних ситуаціях. Використовуючи найтонші асоціативні зв'язки, кожна деталь портрета впливає образне мислення носіїв цієї мови до створення певного чуттєвого образу. При перекладі твори іншою мовою

природно, що це асоціативні деталі сильно руйнуються через мовних відмінностей. Щоб портретний опис продовжував існувати як художній твір у новому мовному середовищі, перекладач має взяти на себе функцію автора, певною мірою повторити творчий процес його створення, наповнити твір новими, асоціативними деталями. Портрет, що викликає нові образи, характерні для цієї мови.

Далі стосовно попереднього проблема в перекладі портретних описів полягає в точності і вірності. Твори мистецтва слід перекладати «від звуку до звуку, від слова до слова, від фрази до фрази, як від зв'язків у ідейної структурі оригіналу до відповідним посиланням у перекладі» [Новиков 1988,с.325].

Ця перекладацька концепція чітко відбито у описі портрета. Не можна змінити один компонент, не вплинувши на загальну структуру опису портрета. Зміна одного компонента обов'язково викликає зміну усієї системи. Спроба відтворити кожен конструктивний елемент портретного опису неминуче призводить до портретної дисгармонії, тому важливо визначити, які елементи цього опису є домінуючими елементами і максимально точно відтворити їх, або незначний, звертає увагу на інших.

Проблеми з правильним перекладом часто виникають під час перекладу художніх текстів. Головне зі стилістичної точки зору для перекладача художньої прози — відтворити індивідуальний почерк автора та передати його голос через іншу мову. Перекладачі повинні враховувати стиль та виразність оригіналу. Аналізуються стилістико-експресивні особливості окремих ланок мовної тканини та співвідносяться із загальними ідейно-художніми задумами автора щодо встановлення експресивно-стилістичної тональності оригіналу[Новиков 1988,с.325].

Причини лексико-граматичних трансформацій при перекладі портретних рис з англійської на українську кореняться в національних особливостях обох мов. Їхня стилістична система також має свій національний характер. Стилiстичні прийоми у різних мовах переважно однакові, але функція в мові різна. Одні й самі прийоми мають різну ступінь використання, виконують різні функції і мають різну питому вагу у стилістичній системі кожної мови, що пояснює необхідність трансформації. Подібно до граматичних і лексичних заміни, стилістичні заміни можливі і необхідні.

За виконання лексико-грамматических перетворень перекладачі керуються принципом перетворення лексичного чи граматичного значення слів чи форм. При передачі стилістичного значення перекладач має керуватися тими самими принципами - щоб відтворити у перекладі той самий ефект, т. е. викликати в читача однакову реакцію, він часто вдається зовсім іншим засобам[Новиков 1988,с.328].

Опис портрета може бути переданий за допомогою різних стилістичних прийомів, але його функція має бути передана адекватно. Перекладачі не повинні намагатися дотримуватися однієї і тієї ж техніки, а мають відтворювати функціональність у контексті.

Такі явища, як алюзія, часто використовуються, щоб зробити опис портрета емоційним, виразним та яскравим.

Алюзія – складне та багатогранне явище, яке потребує ретельного перекладу. Це з тим, що точне розкриття авторських задумів залежить від цього, відбито чи внутрішні художні ресурси. Головною умовою реалізації механізму алюзії є усвідомлення її джерела, включення її до вертикального контексту учасників міжкультурної комунікації. Основне завдання перекладача при відтворенні натяку полягає в тому, щоб зберегти пов'язаний з ним контекст та забезпечити його розпізнавання одержувачем. Це дасть вам асоціацію, яку ви бажаєте. Переклад повинен якнайповніше передати весь комплекс асоціацій, які навіювання викликає у початкового читача. Алюзії зазвичай перекладаються транскрипцією, транслітерацією та калькуванням[Новиков 1988,с.329].

Метафори використовуються у всіх емоційно забарвлених мовних стилях. Однак у стилі художньої літератури метафори мають свої особливості. Переклади портретних описів повинні зберігати вихідну метафору. Якщо це неможливо з лінгвістичних причин (інше відмінювання, інша семантична структура), перекладач повинен звернутися за компенсацією або заміною[Новиков 1988,с.330].

Складність відтворення метафор у перекладі може полягати в тому, що в їх основі лежать поєднання виразів, які не мають власних еквівалентів українською мовою.

Проблема ад'єктивного перекладу, якщо ми говоримо про образних прикметників, по суті пов'язана з перекладом метафор і перекладом слів з емоційними значеннями та відмінюваннями.

Важливу частину прикметників в описі портрета перекладено українською мовою з урахуванням структурно-семантичних особливостей, з урахуванням ступеня індивідуалізації, з урахуванням положення стосовно ключових слів та їх функцій.

У деяких випадках образ втрачається під час перекладу прикметників у портретному описі Ф. Фіцджеральда українською мовою. У таких випадках перекладачі звертаються до методів компенсації. Неточності, що виникають під час перекладу. На наш погляд, це обумовлено як мовними особливостями, так і недооцінкою значення синонімів у вихідній мистецькій палітрі.

В англійських портретних описах поширеніше використання переносних прикметників на основі того чи іншого синтаксичного поєднання, ніж в українському.

Переклад портретних епітетів зазвичай здійснюється за допомогою дослівного перекладу та перекладу з модифікацією окремих компонентів. Перекладачі вдаються до заміни вихідного зображення, коли переклад не передає вихідне зображення. На жаль, вивчені переклади не завжди враховують це і можуть замінювати зображення для порівняння, якщо можливий дослівний переклад. Аналіз показав, що перекладачі звертаються до методів компенсації, коли в мові оригіналу є порівняння, яке не може бути передано окремо українською мовою. Тут йдеться про втрату змісту та стилістичного порядку. У таких випадках перекладачі намагаються компенсувати цю втрату, одержуючи компенсацію. Прийняття порівнянь часто викликає труднощі, оскільки те, що є прийнятним англійською мовою, може бути неприйнятним українською мовою.

В нашій роботі ми виділили 22 варіантів модуляції, 12 варіантів калькування, 2 варіанти конкретизації, 1 варіант компенсації, 1 варіант транскрипції. Далі розглянемо кожний спосіб окремо.

Перший спосіб перекладу це модуляція . Розглянемо як передається англійський варіант в перекладі на українську мову з допомогою способу перекладу та стилістичного засобу.

Епітет «White-haired woman» в перекладі на українську мову означає «Сива особа» . В цьому реченні перекладач застосував прийом модуляції.

Епітет «One of the saddest faces» в перекладі на українську мову означає «Надзвичайно сумний вираз обличчя». В цьому реченні перекладач застосував прийом модуляції.

Епітет «Lovely body» в перекладі на українську мову означає «Струнке тіло». В цьому реченні перекладач застосував прийом модуляції.

Епітет «Complexion was reddish» в перекладі на українську мову означає «Шкіра червунуватого відтінка». В цьому реченні перекладач застосував прийом модуляції.

Епітет «Tall, broad» в перекладі на українську мову означає «Високий, широкоплечий». В цьому реченні перекладач застосував прийом модуляції.

Епітет «Very blonde hair» в перекладі на українську мову означає «Дивовижне світле волосся ». В цьому реченні перекладач застосував прийом модуляції.

Епітет «A sweater of powder blue» в перекладі на українську мову означає «Сиво-блакитний светр». В цьому реченні перекладач застосував прийом модуляції.

Метафора«Kind mouth» в перекладі на українську мову означає «Ласкаві губи». В цьому реченні перекладач застосував прийом модуляції.

Метафора«Dick thought of the shoulders of a violin» в перекладі на українську мову означає «Дік думав, що вона схожа на скрипку». В цьому реченні перекладач застосував прийом модуляції.

Метафора«A lively ball» в перекладі на українську мову означає «Кругленький». В цьому реченні перекладач застосував прийом модуляції.

Далі ми бачимо порівняння в реченні «Whose hair was dashed with white like a piano keyboard » яке в перекладі на українську мову означає «У якого у чуприні темні пасми чегувалис з сивими, як чорні й білі клавіші на роялі». Перекладач застосував прийом модуляції.

Наступне порівняння «With his hands plunged like weights in his coat pockets» в перекладі на українську мову означає «Руки точно свинцеві гирі в кишенях піджака». В цьому реченні перекладач застосував прийом модуляції.

Порівняння «As imprisoned as in the iron Maiden» в перекладі на українську мову означає «Вся покрита струпами, наче закута в залізо». В цьому реченні перекладач застосував прийом модуляції.

В процесі відтворення опису портрета у романі Ф.С. Фіцджеральд у перекладі використовується новий стиль пристрою, щоб створити той самий ефект, що і оригінал, і викликати аналогічну реакцію читачів.

Данна метафора «There was a faint disgust always in his face» в перекладі на українську мову означає «Її кисла гримаска». В цьому реченні перекладач застосував прийом модуляції.

Метафора «Short hair» в перекладі на українську мову означає «Легка поросль волосся». В цьому реченні перекладач застосував прийом модуляції.

Метафора «Fair hair had darkened» в перекладі на українську мову означає «Волосся, золотаве в юнацтві». В цьому реченні перекладач застосував прийом модуляції.

Метафора «His reddish Irish coloring» в перекладі на українську мову означає «Цегловий відтінок його шкіри». В цьому реченні перекладач застосував прийом модуляції.

Метафора «Rich, deep, thrilling voice» в перекладі на українську мову означає «Глибокий, звучний, хвилюючий голос». В цьому реченні перекладач застосував прийом модуляції.

Порівняння «She was the first morning in may» в перекладі на українську мову означає «Вона була наче перший травневий ранок». В цьому реченні перекладач застосував прийом модуляції.

Порівняння «The high cheekbones of an Indian» в перекладі на українську мову означає «Вилицюватого, як у індійця». В цьому реченні перекладач застосував прийом модуляції.

Порівняння «Her breathing was young and eager and exciting» в перекладі на українську мову означає «Її подих був легким та свіжим, як у дитини». В цьому реченні перекладач застосував прийом модуляції.

Порівняння «Fresh and new in the morning sunshine» в перекладі на українську мову означає «Свіжа, сяюча, вся немов пронизана ранковим сонцем». В цьому реченні перекладач застосував прийом модуляції.

Другий спосіб перекладу це калькування. Розглянемо як передається англійський варіант в перекладі на українську мову з допомогою способу перекладу та стилістичного засобу.

Епітет «Long face» в перекладі на українську мову означає «Довге обличчя». В цьому прикладі перекладач застосував прийом калькування.

Наступний епітет «A long upper lip » в перекладі на українську мову означає «Довга верхня губа». В цьому реченні перекладач застосував прийом калькування.

Другий епітет «Thin thighs» в перекладі на українську мову означає «Худі стегна». В цьому реченні перекладач застосував прийом калькування.

В данному реченні епітет «Delicate mouth» в перекладі на українську мову означає «Нижній рот». В цьому реченні перекладач застосував прийом калькування.

Епітет «The red cheeks» в перекладі на українську мову означає «Рожеві щоки». В цьому реченні перекладач застосував прийом калькування.

В прикладі епітет «The starched blue shirt» в перекладі на українську мову означає «Крохмальна блакитна блузка». В цьому реченні перекладач застосував прийом калькування.

В реченні епітет «Cream-colored dress» в перекладі на українську мову означає «Кремова сукня». В цьому реченні перекладач застосував прийом калькування.

В цьому реченні епітет «With big thighs» в перекладі на українську мову означає «З широкими стегнами». В цьому реченні перекладач застосував прийом калькування.

В наступному реченні епітет «Thick akles» в перекладі на українську мову означає «Товстими щиколотками». В цьому реченні перекладач застосував прийом калькування.

В данному прикладі метафора «Cold eyes» в перекладі на українську мову означає «Холодні очі». В цьому реченні перекладач застосував прийом калькування.

В цьому реченні розглянемо стилістичний засіб порівняння «Pale as death» який в перекладі на українську мову означає «Блідий як смерть». В цьому реченні перекладач застосував прийом калькування.

Наступне порівняння «They were poster-like» в перекладі на українську мову означає «Вони як плакати ». В цьому реченні перекладач застосував прийом калькування.

Третій спосіб перекладу це конкретизація. Розглянемо як передається англійський варіант в перекладі на українську мову з допомогою способу перекладу та стилістичного засобу. В нашій роботі ми знайшли 2 приклада де перекладач застосовує прийом конкретизації .

Метафора «Normous deep-set dark golden eyes» в перекладі на українську мову означає «Величезні глибоко запалі очі кольору темного золота». В цьому реченні перекладач застосував прийом конкретизації.

Порівняння «Like a young horse dosed with Black-seed oil» в перекладі на українську мову означає «Наче виплекана молода конячка з лискучими боками та насиченою збруєю». В цьому реченні перекладач застосував прийом конкретизації.

Четвертий спосіб перекладу це компенсація. Розглянемо як передається англійський варіант в перекладі на українську мову з допомогою способу перекладу та стилістичного засобу. В нашій роботі ми знайшли 1 приклад де перекладач застосовує прийом компенсації.

Порівняння «Her face lighting up like an angel`s» в перекладі на українську мову означає «Її обличчя сяяло, як ангельські лики». В цьому реченні перекладач застосував прийом компенсації.

П'ятий спосіб перекладу це транскрипція. Розглянемо як передається англійський варіант в перекладі на українську мову з допомогою способу перекладу та стилістичного засобу. В нашій роботі ми знайшли 1 приклад де перекладач застосовує прийом транскрипції.

В цьому реченні використано стилістичний засіб алюзія «He had a dark and magnificent aspect of Cagliostro about him contrasted with holy eyes» яка в перекладі на українську мову означає «У нього була ефектна, романтична зовнішність – очі святого на смуглявому обличчі Каліастро». В цьому реченні перекладач застосував прийом транскрипції.

Критичний аналіз наукових джерел дозволив нам уточнити поняття та термінологію, що використовуються у дослідженнях, та обґрунтувати наукову концепцію дослідження. Основними положеннями концепції є:

1. Портретна характеристика трактується як опис зовнішності та внутрішнього стану героя, його поведінки та взаємин з іншими персонажами, його манери говорити та мислити. Іншими словами, портрет також включає опис особистості персонажа.

2. Основними функціями портретної характеристики є характеристична, оцінна, описова та естетична функції.

3. Портрет персонажа у художньому творі висловлює як логіку самого персонажа, а й ставлення автора щодо нього. Автор спирається на реалізацію тієї чи іншої сторони зовнішності, складність одноманітної структури портрета, вибір мовних одиниць, модальність усного портрета.

4. Портрет персонажа у художньому творі висловлює як логіку самого персонажа, а й ставлення автора щодо нього. Автор спирається на реалізацію тієї чи іншої сторони зовнішності, складність одноманітної структури портрета, вибір мовних одиниць, модальність усного портрета.

5. Портретне зображення відрізняється різноманітним використанням таких стилістичних засобів, як порівняння, прикметники та метафори для створення яскравого образу персонажа.

6. Переклад портретного опису є об'ємним і складним, його слід розуміти з погляду вихідного тексту. Переклад вимагає особливого чуття та майстерності перекладача – вміння відчувати мовну форму, гру слів та найголовніше – вміння передати художній образ.

ВИСНОВКИ

У цій роботі ми провели повний розгляд теоретичних досліджень . Визначили що таке «кінопереклад» та його лінгвістичні особливості. Під терміном «кінопереклад» зазвичай мають на увазі переклад художніх ігрових та анімаційних фільмів, а також серіалів. Кінопереклад як процес полягає в літературній міжмовній обробці змісту оригінальних монтажних листів з наступним ритмічним укладанням перекладного тексту та його озвучування або введення у відеоряд у формі субтитрів. Переклад художніх фільмів є особливим видом художнього перекладу. Його специфіка пов'язана, перш за все, з характером матеріалу та способом його презентації. Текст кіноперекладу, на відміну від інших видів перекладних текстів, має свої особливості.

Кіно, як новий вид мистецтва, зародився зовсім недавно, але на сьогоднішній день воно досягло великих масштабів популярності. Кіно можна віднести до одного з основних засобів комунікації. Цей вид мистецтва органічно об'єднав у собі багато: літературу, театр, музику, та навіть живопис. Завдяки цьому кінематограф досяг глобального поширення. Тому у нашому дослідженні кінотекст розглядається як основна одиниця дискурсу чи комунікативного дискурсу, що є полікодовим поняттям, побудованим на з'єднанні в єдиному графічному просторі семіотично гетерогенних компонентів, а саме вербальних і невербальних складових. Кінопереклад, як і аудіовізуальний переклад, слід відносити до окремої наукової дисципліни, що володіє унікальним понятійним апаратом. У результаті було розглянуто класифікацію аудіовізуального перекладу, до якої увійшли три види перекладу: субтитри, закадровий переклад та дубльований. Цю класифікацію було запропоновано А. В. Козуляєвим.

Як основу він запропонував використовувати показник рівня взаємодії паралельних потоків інформації, оскільки при аудіовізуальному перекладі перекладач замість буквального перекладу виробляє семантичний синтез смислових потоків.

В другому розділі ми роздивились критичний аналіз наукових джерел який дозволив нам уточнити поняття та термінологію, що використовуються у романах Ф.

Фіцджеральд "The great gatsby" і "The curious case of benjamin button", та обґрунтувати наукову концепцію дослідження. Основними положеннями концепції є:

1. Портретна характеристика трактується як опис зовнішності та внутрішнього стану героя, його поведінки та взаємин з іншими персонажами, його манери говорити та мислити. Іншими словами, портрет також включає опис особистості персонажа.

2. Основними функціями портретної характеристики є характеристична, оцінна, описова та естетична функції.

3. Портрет персонажа у художньому творі висловлює як логіку самого персонажа, а й ставлення автора щодо нього. Автор спирається на реалізацію тієї чи іншої сторони зовнішності, складність одноманітної структури портрета, вибір мовних одиниць, модальність усного портрета.

4. Портрет персонажа у художньому творі висловлює як логіку самого персонажа, а й ставлення автора щодо нього. Автор спирається на реалізацію тієї чи іншої сторони зовнішності, складність одноманітної структури портрета, вибір мовних одиниць, модальність усного портрета.

5. Портретне зображення відрізняється різноманітним використанням таких стилістичних засобів, як порівняння, прикметники та метафори для створення яскравого образу персонажа.

6. Переклад портретного опису є об'ємним і складним, його слід розуміти з погляду вихідного тексту. Переклад вимагає особливого чуття та майстерності перекладача – вміння відчувати мовну форму, гру слів та найголовніше – вміння передати художній образ.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

СПИСОК ТЕОРЕТИЧНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абросимова Н. А. Мовні особливості перекладів комічних текстів: на матеріалі розповідів М. Твена, О. Генри и С. Ликока.2007.С. 29.
2. Бандуріна Н.С. Особливості інтерпретації феномена комічного в історико-літературному та філософському контексті. Київ : Вісник Іванівське: Наука,2012. 73с.
3. Батаршев А. В. Темперамент і характер: психологічна діагностика. Москва. 2001. С.324.
4. Бреус Є.В. Основи теорії та практики перекладу із зарубіжної мови на англійську.1998. С.238.
5. Виноградов В.В. О мові художньої літератури.Москва.1959. С.653.
6. Винокур Г.О. О мові художньої літератури.Москва.1991.С.448.
7. Ворошилова М.Б. Креолізований текст: кінотекст Політична лінгвістика. Москва, 2007. №22. С. 254.
8. Гайдук В.П. «Тихий» переклад у кіно. Зошити перекладача.:Київ, 1978. 155 с.
9. Галас А. С. Відтворення особливостей драматичного діалогу в перекладі. Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки. 2011. С.142–147.
- 10.Гамб'є І. Переклад та перекладознавство на перехресті цифрових технологій. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/perevod-i-perevodovedenie-na-perekrestke-tsifrovyyh-tehnologi>
- 11.Гегель, Г.В. Естетика :Москва, 1971. С.623
- 12.Гіленсон Б.А. Історія літератури США .2003.С.704.
- 13.Горбунов А. Н. Романи Френсіса Скотта Фіцджералда.1974. С.148.
- 14.Горшенева Е.С. Портрет персонажа в системі цілісного художнього тексту на матеріалі американської реалістичної прози: дис. ... канд.філол.наук.:Київ. 1984. С.25.

15. Горшкова В. Е. Переклад у кіно. 2006. С.278.
16. Горшкова В. Є. Теоретичні основи процесорієнтованого підходу до перекладу кінодіалогу: на матеріалі сучасного французького кіно. 2006. С.29.
17. Горшкова, В.Є. Переклад у кіно: дублювання vs субтитри .Вісник. 2006. С.140.
18. Григор'єва Г. Є., Дудіна М. В. Документальний кінодискурс: до питання про переклад. Іноземні мови: лінгвістичні та методичні аспекти. Москва. 2013. С.300.
19. Даль В.І. Тлумачний словник живої мови .1863. С.877 с.
20. Денисова Г.В. Чужий серед своїх: до питання про переклад художніх фільмів та їх сприйняття в рамках іншомовного культурного простору. 2006. С.328.
21. Донченко А.Ю. Проблема перекладів каламбурів у художніх фільмах. Сучасні наукові технології. : Київ, 2013. С.80.
22. Жабський М. І. Феномен масовості кіно: монографія. 2004. С.366 с.
23. Зверев А.М. Американський роман 20-х 30-х р.: Москва. 1982. С.159 с.
24. Іванова Є.Б. Художній відеофільм як тип. Мовна особистість: проблеми міжкультурного спілкування: 2000 . С.40.
25. Каменська О. Л. Лінгвістика на порозі ХХІ століття. Лінгвістичні маргіналії.: Москва, 1996. С.50.
26. Кожин А.Н. Стилїстика художньої літератури. Москва. 1982. С.464.
27. Козуляев А. В. Аудіовізуальний полісемантичний переклад як особлива форма перекладацької діяльності.
URL: <http://www.russiantranslators.ru/about/editorial/audiovizualnyperevod>
28. Комісарів В. Н. Сучасне перекладознавство. 1999. С.424.
29. Коренева М.М. Творче успадкування Ф.Скотта Фіцджеральда. Сучасна художня література. 1981. № 5. С.171.
30. Кузьмичов С. А. Переклад кінофільмів як окремий вид перекладу. 2012. №9. С.150.
31. Кухалашвілі В.К. Ф.С. Фіцджеральд та американський літературний процес 20-30 років ХХ с. Київ. 1983. С.237.
32. Кухаренко В.А. Практикум по стилістиці англійської мови. Москва. 1986. С. 176 с.

33. Латишев Ю.В. Феномен гумору у соціально-інформаційній взаємодії: теоретико-методологічний аналіз .2003. С.147.
- 34.Лідський Ю. Я.Скотт Фіцджеральд та його творчість.: Київ. 2000.С.367.
- 35.Лотман Ю.М. Семіотика кіно та проблеми кіноестетики.1998. С.372.
- 36.Матасов Р.А. Переклад кіно та відео матеріалів: лінгвокультурологічні та дидактичні аспекти.2009. С.211.
- 37.Нелюбин Л. Л. Тлумачний перекладацький словник.:Москва, 2003.С. 320.
- 38.Новіков Л.А. Художній текст і його аналіз.Москва.1988. С.379.
39. Петрухіна М.А. «Великий Гэтсбі» і мир Фенсіса Скотта Фіцджеральда.2001. С.135.
- 40.Пірс Ч.С. Початки прагматизму: Логічні основи теорії знаків. 2000. С.316.
- 41.Плеханов Т.Ф. Текст як діалог. 2002. С.253.
- 42.Райс К. Класифікація текстів та методи перекладу. Питання теорії перекладу у закордонній лінгвістиці.: Москва, 1978. С.228.
- 43.Сапожніков І.П. Дубльоване та закадрове озвучування фільмів.2004. № 3. С. 625.
- 44.Скромислова Н. В. Теоретичний аспект перекладів художніх фільмів . 2010.№1.С.156.
45. Слишкін Р.Р. Кінотекст. Досвід лінгвокультурологічного аналізу .:Москва, 2004 . С.153.
- 46.Сорокін Ю. А. Креолізовані тексти та їх комунікативна функція. Оптимізація мовного впливу .: Москва, 1990.С.186.
- 47.Старцев А.В. Гірька доля Фіцджеральда . Інноземна література. 1965.С.321.
- 48.Turnbull A. Scott Fitzgerald. 1962.P.150.
- 49.Тинянов Ю. Н. Поетика. Історія літератури Кіно.1977. С.345
- 50.Усманова А. Особливості сюжету та композиції в романі Ф. С. Фіцджеральда «Великий Гетсбі». Світова та порівняльна філологія. 2003.С.280.
- 51.Федорова І. К. Вивчення рецепції перекладного тексту як метод дослідження в перекладознавстві (на прикладі кіноперекладу) . Вісник Мінського університету. 2015. №1. С.132.
- 52.Фестінгер Л. Теорія когнітивного дисонансу. 2018.С. 318 с.

53. Філіпов С.А. Кіномова та історія : коротка історія кінематографу та кіномистецтва.: Москва, 2006. С.207.
54. Цивьян Ю. Г. До метасеміотичного опису розповіді у кінематографі. 1984. С. 121.
55. Чернова А. В., Аванесян А. А. До проблем кіноперекладу як виду художнього перекладу. URL: http://confcontact.com/2013_04_17/30_Chernova.htm
56. Числова Н.М. «Гумор» як вираження радості у міжкультурному спілкуванні. Вісник Московського державного гуманітарного університету ім. М.А. Шолохова. Філологічні науки. 2013. № 3. С.110.
57. Шестаков В.П. Англійська література та англійський національний характер. 2010. С.312.
58. Anderman G. Audiovisual Translation: Eanguage Transfer on Screen. Palgrave Macmillan. 2009. P.272.
ed. by Glenview. 3nd IL: Scott, Foresman and Company, 1988. P. 360 с.
59. Gottlieb H. Texts, Translation and Subtitling in Theory, and in Denmark . University of Copenhagen. URL:
[https://engerom.ku.dk/english/staff/?pure=en%2Fpublications%2Ftexts-translation-and-subtitling--in-theory-and-in-denmark\(b5fb3480-74c5-11db-bee9-02004c4f4f50\).html](https://engerom.ku.dk/english/staff/?pure=en%2Fpublications%2Ftexts-translation-and-subtitling--in-theory-and-in-denmark(b5fb3480-74c5-11db-bee9-02004c4f4f50).html)
60. Paquin R. Translator, Adapter, Screenwriter. Translating for the Translation Journal. Vol. 2: 1998. P.245.
61. Ziv, A. Humor as a Social Corrective. Writing and Reading across the Curriculum/

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

62. Fitzgerald F.S. The Great Gatsby. N.Y.: Charles Scribner's Sons, 1953
63. Fitzgerald F.S. The curious case of benjamin button. N.Y.: Charles Scribner's Sons, 1953.
64. Сценарій роману The Great Gatsby. URL: <https://vvord.ru/tekst-filma/Velikiy-Gyetsbi/>
65. Сценарій роману The curious case of benjamin button.
URL: <https://www.vvord.ru/tekst-filma/Zagadochnaya-istoriya-Bendzhamina-Battona/>

SUMMARY

The presented paper is dedicated to the analysis of such a topical problem as the peculiarities of the translation of English-language feature films into Ukrainian. The work is aimed at considering the peculiarities, problems and difficulties faced by the translator during the transfer of lexical stylistic means in audiovisual translation.

The object of the study is the use of lexical stylistic means for the transmission of personal and social information and the specificity of the reproduction of stylistic means in the formation of psychological images of the main characters in F. S. Fitzgerald's novels, translated into Ukrainian.

The main aim of this work is to study the role of the stylistic coloring of the word and the possibility of its translation. It determined the accomplishment of such objectives as:

- To reveal the concept of "film translation" and its linguistic features;
- Select stylistic means that convey personal and social information;
- To analyze the use of lexical stylistic means to convey personal and social information in the novels of F. S. Fitzgerald.

The definition of a "film translation" is and its linguistic features. The term "film translation" usually refers to the translation of feature films and animated films, as well as TV series. Film translation as a process consists in the literary interlingual processing of the content of the original editing sheets followed by the rhythmic arrangement of the translated text and its dubbing or introduction into the video series in the form of subtitles. Translation of feature films is a special type of feature translation. As a result, the classification of audiovisual translation was considered, which included three types of translation: subtitles, voice-over translation, and dubbing.

The scientific novelty of the work consists in the study of Fitzgerald's work and the analysis of stylistic devices that serve to convey personal and social information in his works "the great gatsby" and "the curious case of benjamin button".

Key-words: *film text, film translation, subtitles, voice-over translation and dubbing, modulation, tracing, compensation, concretization, transcription.*

Декларація
академічної доброчесності
здобувача ступеня вищої освіти ЗНУ

Я, Голобородько Яніна Єдуардівна,
студент(ка) 5 курсу магістратури, форми навчання заочна,
факультету іноземної філології, спеціальність 035 Філологія,
освітньо-професійна програма Мова і література (англійська), адреса
електронної пошти yanagoloborodka7@gmail.com

- підтверджую, що написана мною кваліфікаційна робота на тему
«Специфіка кіноперекладу на матеріалі творів Ф.С.Фіцджеральда англійською мовою
та їхніх україномовних»

відповідає вимогам академічної доброчесності та не містить порушень, що
визначені у ст. 42 Закону України «Про освіту», зі змістом яких
ознайомлений/ознайомена;

- заявляю, що надана мною для перевірки електронна версія роботи є
ідентичною її друкованої версії;

- згоден/згодна на перевірку моєї роботи на відповідність критеріям
академічної доброчесності у будь-який спосіб, у тому числі за допомогою
Інтернет-системи, а також на архівування моєї роботи в базі даних цієї системи.

Дата _____

Підпис  _____

ПІБ(студента) Голобородько Яніна Єдуардівна