

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

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

**Кваліфікаційна робота
магістра**

**на тему ЛІНГВОСТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ АНГЛО-
УКРАЇНСЬКОГО ПЕРЕКЛАДУ ТЕЛЕСЕРІАЛУ “GOOD OMENS”**

Виконала: студентка 2 курсу,
групи 8.0359-ап
спеціальності 035 Філологія
спеціалізації 035.041 Германські мови
та літератури (переклад включно)
освітньо-професійної програми
Переклад (англійський)
Широка Олександра Ігорівна

Керівник к.ф.н., проф. Клименко О. Л.

Рецензент к.ф.н., доц. Юнацька А. Б.

Запоріжжя – 2020

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

**В. о. завідувача кафедри теорії та
практики перекладу з англійської мови**
Запольських С.П. _____

« ____ » _____ 20__ року

З А В Д А Н Н Я
НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ МАГІСТРА
ШИРОКОЇ ОЛЕКСАНДРИ ІГОРІВНИ

1. Тема кваліфікаційної роботи магістра (проекту) «Лінгвостилістичні особливості англо-українського перекладу телесеріалу “Good Omens”»

Керівник кваліфікаційної роботи (проекту) Клименко Ольга Леонідівна, к.ф.н., проф.

затверджені наказом ЗНУ від «23» квітня 2020 року № 483 – с

2. Строк подання студентом кваліфікаційної роботи (проекту) 3 грудня 2020

3. Вихідні дані до кваліфікаційної роботи (проекту) теоретичні засади дослідження кіноперекладу; переклад англійськомовного телесеріалу “Good Omens” українською

4. Зміст розрахунково-пояснювальної записки (перелік питань, які потрібно розробити) загальна характеристика кіноперекладу; специфіка кінотексту; місце кінотекстів в перекладацькій типології текстів; особливості перекладу кінотекстів; особливості процесу дубляжу як джерело перекладацьких помилок; специфіка перекладу назви серіалу; переклад власних назв та реалій; відтворення стилістичних засобів

5. Консультанти розділів кваліфікаційної роботи (проекту)

| Розділ | Прізвище, ініціали та посада консультанта | Підпис, дата | |
|----------|---|----------------|------------------|
| | | завдання видав | завдання прийняв |
| Вступ | Клименко О.Л., к.ф.н., проф. | 09.06.2020 | 09.06.2020 |
| Розділ 1 | Клименко О.Л., к.ф.н., проф. | 02.09.2020 | 02.09.2020 |
| Розділ 2 | Клименко О.Л., к.ф.н., проф. | 01.10.2020 | 01.10.2020 |
| Висновки | Клименко О.Л., к.ф.н., проф. | 20.10.2020 | 20.10.2020 |

6. Дата видачі завдання 04.02.2020

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

| № з/п | Назва етапів виконання кваліфікаційної роботи магістра | Строк виконання етапів роботи (проекту) | Примітка |
|-------|--|---|----------|
| 1. | Пошук наукових джерел з теми дослідження, їх аналіз | лютий – квітень 2020 | виконано |
| 2. | Добір фактичного матеріалу | травень 2020 | виконано |
| 3. | Написання вступу | червень 2020 | виконано |
| 4. | Написання теоретичного розділу | вересень 2020 | виконано |
| 5. | Написання практичного розділу | жовтень 2020 | виконано |
| 6. | Формулювання висновків | жовтень 2020 | виконано |
| 7. | Проходження нормоконтролю | листопад 2020 | виконано |
| 8. | Одержання відгуку та рецензії | листопад-грудень 2020 | виконано |
| 9. | Захист | грудень 2020 | виконано |

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

Магістрант

_____ (підпис)

О. І. Широка

Керівник роботи (проекту)

_____ (підпис)

О. Л. Клименко

Нормоконтроль пройдено

Нормконтролер

_____ (підпис)

В. В. Погонєць

РЕФЕРАТ

Дипломна робота – 59 стор., 56 джерел.

Об’єкт дослідження: лінгвостилістичні особливості в телесеріалі “Good Omens”

Мета роботи: окреслити способи перекладу або відтворення лінгвостилістичних особливостей в аудіовізуальному матеріалі українською мовою.

Теоретико-методологічні засади: переклад аудіо-візуальних матеріалів (О. В. Козуляєв, Р. О. Рожков, О. Ю. Мамонова, Ф. Шом, Х. Готліб, І. Милевич), фразеологізмів (М. Мороховський, В. Виноградов) та стилістичних прийомів (І. Р. Гальперін та Т. А. Казакова).

Отримані результати: більшість вчених згодні в своїх визначеннях, що кінотекст – це сукупність діалогу з кадрами та додатковими звуковими доріжками, які впливають на визначення цього тексту. Серед знайдених стилістичних прийомів виділяються своєю кількістю каламбур, оксюморон та зевгма. Оскільки саме вони створюють комедійний ефект, який притаманний цьому телесеріалу, варто звернути особливу увагу на їх переклад. Нажаль, відтворити каламбур було складно, а іноді неможливо, тому ми бачимо деяку втрату змісту. Більшість інших стилістичних прийомів вдалося відтворити в українській мові. Ми бачимо наявність великої кількості імен та фразеологізмів з Біблії, які потрібно перекладати еквівалентним способом. Варто зазначити, що в нашому випадку відтворення загальнолінгвістичних компетенцій впливає на реконструктивну компетенцію, тобто здатність відтворити «світ серіалу».

Ключові слова: кінопереклад, аудіовізуальні матеріали, лінгвостилістичні особливості, каламбур, *Good Omens*.

ЗМІСТ

| | |
|--|----|
| ВСТУП | 3 |
| РОЗДІЛ 1 ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ КІНОПЕРЕКЛАДУ .. | 6 |
| 1.1 Загальна характеристика кіноперекладу | 6 |
| 1.2 Специфіка кінотексту..... | 9 |
| 1.3 Місце кінотекстів в перекладацькій типології текстів | 17 |
| 1.4 Особливості перекладу кінотекстів..... | 23 |
| РОЗДІЛ 2 ПЕРЕКЛАД АНГЛОМОВНОГО ТЕЛЕСЕРІАЛУ "GOOD OMENS" УКРАЇНСЬКОЮ МОВОЮ | 31 |
| 2.1 Особливості процесу дубляжу як джерело перекладацьких помилок | 31 |
| 2.2 Специфіка перекладу назви серіалу | 34 |
| 2.3 Переклад власних назв та реалій | 36 |
| 2.4 Відтворення стилістичних засобів | 40 |
| 2.4.1 Стилiстичнi засоби фонетичного рiвня | 41 |
| 2.4.2 Стилiстичнi засоби лексичного рiвня..... | 43 |
| 2.4.3 Стилiстичнi засоби синтаксичного рiвня | 48 |
| ВИСНОВКИ | 51 |
| СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ | 54 |

ВСТУП

На даний момент телесеріали стали невід'ємною частиною нашого життя. Люди переглядають їх коли хочуть відсторонитися від усього поганого, гарно провести час, відчутти затишок, або почути гарний жарт. Сучасні серіали містять у собі сукупність різних компонентів від розважального до пізнавального та навіть наукового. Український глядач особливо полюбляє іноземні стрічки.

Наша мова дуже насичена і різноманітна. Велику роль в цьому відіграють стилістичні прийоми. Їх використання залежить від ситуації, а іноді і від авторського задуму. Все це ускладнює переклад таких лінгвостилістичних прийомів, особливо в аудіовізуальних матеріалах, де зображення на екрані може не співпадати з текстом. Адже важливо передавати не лише суть, а й деталі, наприклад, жарти, крилаті вислови, адже саме вони є ідентифікаторами індивідуальності персонажів, а отже складають сюжет картини. Тому нам потрібні нові шляхи для вирішення цих питань.

Російські та українські вчені тільки починають цікавитись перекладом кінотекстів. Тому важко знайти праці, які б детально досліджували цей вид перекладу. Ми можемо виокремити І. Г. Милевич, Г. В. Тихонову, О. В. Козуляєва, Р. О. Рожкова та О. Ю. Мамонову. Здебільшого ми спирались на праці іноземних вчених, які вивчали цю тему глибше. Це, зокрема, І. Гамб'єр, Ф. Шом, Х. Готліб, Д. Кьяро та Е. О'коннелл.

Актуальність роботи зумовлена популярністю телесеріалу "Good Omens" та незвичним використанням стилістичних прийомів для створення особливої атмосфери.

Наукова новизна полягає у спробі розкрити механізми перекладу лінгвостилістичних прийомів в аудіовізуальних матеріалах.

Об’єкт дослідження: лінгвостилістичні особливості в телесеріалі “Good Omens”.

Предмет дослідження: способи відтворення лінгвостилістичних особливостей українською мовою.

Мета дослідження: окреслити способи перекладу або відтворення лінгвостилістичних особливостей в аудіовізуальному матеріалі українською мовою.

Завдання дослідження:

- Розкрити характер кінотекстів та їх особливості
- Визначити лінгвостилістичні особливості, які представлені в телесеріалі “Good Omens”
- Дослідити способи відтворення лінгвостилістичних особливостей українською в контексті кіноперекладу
- Систематизувати отриману інформацію і приклади

Матеріалом дослідження стали стилістичні особливості, представлені в телесеріалі “Good Omens” в оригіналі та в українському перекладі та сценарій телесеріалу, як допоміжний матеріал.

Методи дослідження: спостереження - систематичне цілеспрямоване вивчення об’єкта. Аналіз — метод пізнання, який дає змогу поділяти предмети дослідження на складові частини. Синтез - припускає з’єднання окремих частин чи рис предмета в єдине ціле. Дедуктивний метод дослідження - висновок щодо якогось елементу множини робиться на підставі знання загальних властивостей всієї множини.

Практичне значення дослідження: результати можна використовувати при перекладі схожих мультимедійних матеріалів.

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

У вступі подано загальну інформацію про дану наукову працю, починаючи від умотивування теми, мети, завдань, актуальності дослідження, визначення об'єкту, предмету та структурування роботи.

У першому розділі подано теоретичну інформацію щодо загальних характеристик кіноперекладу, специфіки кінотекстів, їх місце серед інших перекладаємих текстів та особливості перекладу кінофільмів.

Другий розділ містить власне аналіз стилістичних прийомів, реалій та аналіз перекладацьких помилок.

У висновках подано загальну інформацію про результати проведеної роботи.

Загальна кількість сторінок 59, кількість використаних джерел 56.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ КІНОПЕРЕКЛАДУ

1.1 Загальна характеристика кіноперекладу

За останні десятиліття кіноіндустрія набула великої популярності, а разом з цим став популярним і переклад кінофільмів. Науковці постійно висувають свої теорії щодо кіноперекладу. Для початку розглянемо, яке визначення дають науковці такому типу перекладу.

Л. Л. Нелюбін у своєму тлумачному словнику перекладацьких термінів надає наступне визначення: «переклад кіно/відео матеріалів – поєднує риси синхронного, послідовного та писемного перекладу в залежності від мети та характеру роботи (переклад на аудиторію, для дубляжу та ін)» [Нелюбин]. Подібного підходу дотримується і О. В. Козуляев, тому аудіовізуальний переклад він визначає як створення нової полісемантичної єдності в мові перекладу на основі єдності, яка вже існувала в мові оригіналу таким чином, щоб нова полісемантична єдність стала елементом культури для глядача мови перекладу та не була для нього чужою [Козуляев 2015, с. 4].

М. К. Гарбовський підходить до цього питання з іншого боку. Він стверджує, що кінопереклад та переклад постанов для театру включає в себе нелінгвістичні та екстралінгвістичні аспекти. Перекладацькі еквіваленти різняться з відтворюваними об'єктами – знаками оригінального тексту (наприклад, субтитри кінофільмів). Тому і створення перекладу написаного твору і перекладу кінофільмів – це творчий процес. [Гарбовский 2004, с. 23] Ю. М. Лотман підтримує думку М. К. Гарбовського, коли говорить, що кінофільм складається з двох важливих компонентів: кадру та кіновиразу, тим самим підкреслюючи невербальний та вербальний компоненти [Лотман 1973, с. 9]. З іншого боку В. Є. Горшкова вводить нове поняття «кінодіалог»,

який вона пояснює наступним чином: об'єкт кіноперекладу, який в той самий час є й вербальним компонентом гетерогенної семіотичної системи фільму, завершеність якого залежить від аудіовізуального ряду.

Іноземні вчені зазвичай підкреслюють у визначеннях мультимодальний характер матеріалу під переклад.

Джеремі Мандей відносить фільми до аудіо-медіальних текстів, які зараз часто називають «мультимодальними текстами». Їх інформативна, експресивна та спонукальна функції доповнюються візуальними картинками, музикою та ін. [Munday 2016, с. 116]. Також, фільм можна описати як систему опрацювання для інформації та знаків. Вона характеризується спеціальними умовами виробництва, презентації, розповсюдження та сприйняття [Baumgarten].

Такі аудіо-візуальні тексти мають складнішу структуру ніж звичайні написанні тексти через мультимодальність та урахування потреб та очікувань глядачів та слухачів [Williams 2013, с. 86]. Делія Кьяро надає більш розгорнуте визначення аудіовізуального перекладу. Вона стверджує, що аудіовізуальний переклад – це один із декількох парасолькових термінів, які накладаються один на одного і включають в себе «медіа переклад», «переклад мультимедіа», «мультимодальний переклад» та «переклад на екран». Також вчена пояснює, що ці різні терміни мають на меті охоплювати міжмовну передачу словесної мови, коли вона передається та отримується як візуально, так і акустично, як правило, але не обов'язково через якийсь електронний пристрій. Однак на сьогоднішній день більшість досліджень в аудіовізуальному перекладі були присвячені області екранного перекладу, яке, будучи аудіовізуальним і мультимедійним за своєю суттю, спеціально розуміється як посилення на переклад фільмів та інших продуктів для кіно, телебачення, відео та DVD [Chiaro]. Ейтне О'коннелл стверджує, що на даному етапі доречніше використовувати термін «екранний переклад», який описує велику кількість перекладів аудіо-візуальних текстів для різних

екранів [O'Connell 2007, с. 123]. Окрім визначення терміну «кінопереклад» деякі науковці надають загальні компоненти, які притаманні будь-якому аудіовізуальному твору. Наприклад, П. Забальбеаскоа [Zabalbeascoa] говорить про наступні чотири елемента:

- 1) Вербальний аудіокомпонент: чутні слова.
- 2) Невербальний аудіокомпонент: музика та спецефекти.
- 3) Вербальний візуальний компонент: різного роду надписи.
- 4) Невербальний візуальний компонент: зображення та робота оператора.

Текст фільму, як його розуміють у сучасному контексті, складається з двох складових: шару візуальної інформації та шару словесної інформації. І візуальний, і словесний шари мають однакове значення, оскільки лише їх поєднання призводить до вироблення більш-менш переконливої ілюзії реальності на екрані для екстремедіальної аудиторії. Тобто візуальна інформація не просто служить фоном, перед яким взаємодіють екранні персонажі. Швидше, їх комунікативна взаємодія міцно розташована у зображеній на екрані екстралінгвістичній реальності. Це дуже нагадує (насправді імітує) характер комунікативної взаємодії в природних комунікативних ситуаціях, який, серед іншого, характеризується взаємодією учасників із фізичним оточенням комунікативної зустрічі [Baumgarten].

Вищезазначені визначення російських та іноземних вчених схожі між собою тим, що в їх основі знаходиться розуміння кінотексту як сукупність діалогу з кадрами та додатковими звуковими доріжками, які впливають на визначення цього тексту. Унаслідок цього кіноперекладом вважається не просто переклад всіх цих компонентів, а відтворення їх в мові перекладу.

Ми будемо притримуватись думки Ейтне О'коннелла, щодо назви терміну «екранний переклад», оскільки вважаємо його більш точним та відповідним, коли говоримо про переклад кінофільмів та телесеріалів. Також ми з'ясували загальні характеристики кіноперекладу.

1.2 Специфіка кінотексту

Художній фільм – це не тільки культурний переклад, який відображає соціокультурні пріоритети суспільства, але й спосіб формування картини світу як окремої особистості, так і лінгвокультурного суспільства в цілому. Бо саме фільми створюють (незалежно від художніх недоліків чи переваг) є головним джерелом та водночас засобом створення образу «чужої» культури. Яскравий тому приклад – американські фільми, за допомогою яких у нас створюються картина американського образу життя, особливості міжособистісних відносин, системи цінностей та ін. [Милевич 2007, с. 65]

Як ми вже зазначили в частині 1.1., кінопереклад, зокрема кінотекст, поєднує в собі багато кодів, які задіяні в створенні значення. Дослідження перекладів досі не систематично розглядали роль взаємодії між візуальною та словесною інформацією у встановленні значення тексту фільму та того, як він може впливати як на процес перекладу фільму, так і на готовий продукт. Перші відомості про теорію та практику перекладу розглядають співіснування візуальної та словесної інформації у фільмі виключно з точки зору синхронії (губ). Переклад фільму розглядається як особливий вид перекладу, який створює для перекладача середньо специфічну проблему: відображення перекладеної мови на візуальний вигляд екранного динаміка [Baumgarten]. Перш ніж почати розбирати більш детально, з яких саме компонентів складається переклад кінотекстів, давайте розглянемо, чому потрібно виокремлювати аудіовізуальний переклад від інших видів перекладу. О. В. Козуляєв [Козуляєв 2015, с. 24] наводить три фактора, за якими аудіовізуальний переклад слід відносити до окремої області перекладознавства:

- 1) Аудіовізуальний переклад є «обмеженим» видом через присутність зовнішніх обмежень, які відносяться до мови і комунікативної ситуації.

- 2) Полісемантичність аудіовізуального твору володіє змістовим різноманіттям.
- 3) Необхідність володіння знаннями стратегій аналізу і синтезу семантики тексту аудіовізуального твору.

Таким чином, аудіовізуальний переклад потрібно вивчити як особливий вид перекладацької діяльності, оскільки його особливості не дозволяють віднести цей вид перекладу до письмового або усного. А зараз ми розглянемо, як кінопереклад розглядають інші вчені. Наприклад, Якобсон [Якобсон 1985, 114] запропонував модель лінгвістично спрямованого перекладу, до неї входять:

- 1) Внутрішньомовний переклад або переформулювання - це тлумачення словесних знаків за допомогою інших знаків тієї самої мови.
- 2) Міжмовний переклад або власне переклад - це тлумачення дієслівних знаків за допомогою іншої мови.
- 3) Інтерсеміотичний переклад або трансмутація - це інтерпретація словесних знаків за допомогою знаків невербальних знакових систем.

Використання терміна семіотика тут є важливим, оскільки переклад не завжди обмежується словесними мовами. Наприклад, міжсеміотичний переклад відбувається, коли письмовий текст перекладається в інший жанр, наприклад музика, фільм або живопис [Munday 2013, с. 9].

Потрібно наголосити на складності будь-якого аудіо-візуального продукту або вистави. Глядачі та перекладачі розуміють серію кодифікованих знаків, певним чином сформульованих режисером (зйомка) та редактором (монтаж). Усі ці ознаки організовані таким чином, що значення фільму, документального фільму чи серіалу - це більше, ніж просто додавання значень кожного елемента або кожного семіотичного коду. Усі вербальні та невербальні засоби використовуються для досягнення узгодженості, інтенціональності, інформативності, інтертекстуальності та актуальності [Gambier 2018, с. 10].

У перекладі фільмів часто розумілось, що слова мали бути перекладені так, ніби вони були однією стороною медалі, зрештою фізично прив'язаною до зображення, але розглядалися окремо. З цієї точки зору було прийнято, що певні слова, навіть фонemi, повинні з'являтися в певних точках фільму, оскільки вони йдуть паралельно певним картинам, звідси і вся концепція синхронності. Але мало усвідомлюється можливість того, що словесні знаки по-різному поєднуються з іншими звуками та образами, складаючи різні моделі згуртованості, інтертекстуальності та інших особливостей текстової структури та значення [Zabalbeascoa].

Однією з ключових проблем дослідження аудіо-візуального перекладу є визначення типів взаємозв'язку між вербальними та невербальними ознаками. В аудіо-візуальному перекладі багато вчених проводили свій аналіз так, ніби різні знаки проходять уздовж паралельних ліній майже незалежно. Спочатку вони стверджують, що фільм є мультисеміотичною сутністю, а потім аналізують мовні дані окремо, забуваючи про складність та динаміку смислового процесу. Існують сильні методологічні проблеми щодо того, як боротися з множинністю ознак - мультимодальний підхід є одним із можливих рішень [Taylor 2003, с.196].

Також існує щонайменше два основних нахили: вербально-невербальний та аудіовізуальний. Важливість і кількість певних ознак завжди відносні: значення звуку може переважати зорові семіотичні форми в певних послідовностях; код фільму може переважати мовні знаки в інших послідовностях. За цією гнучкою схемою можна класифікувати жанри фільмів та типи аудіо-візуального перекладу [Chaume 2004, с. 16]. У наведеній нижче таблиці узагальнено різні семіотичні коди, які в різному ступені активні у створенні значення.

Таблиця 1.1

Семіотичні коди створення значення

| | Звуковий канал | Візуальний канал |
|---------------------------------|---|--|
| Вербальні елементи (знаки) | <p>-лінгвістичний код (діалог, монолог, коментарі, читання)</p> <p>-паралінгвістичний код (подача, інтонація, акценти)</p> <p>-літературний та театральний коди (сюжет, розповідь, послідовності, прогресування драми, ритм)</p> | <p>-графічний код (письмові форми: листи, заголовки, меню, назва вулиць, міжзаголовки, субтитри)</p> |
| Невербальні елементи (знаки) | <p>- спеціальні звукові ефекти / звуковий супровід</p> <p>- музичний код</p> <p>- паралінгвістичний код (якість голосу, паузи, тиша, гучність голосу, голосовий шум: плач, крик, кашель)</p> | <p>- іконографічний код</p> <p>- фотографічний код (освітлення, перспектива, кольори тощо)</p> <p>- сценографічний код (візуальний коди середовища)</p> <p>- код фільму (зйомка, кадрування, монтаж / редагування)</p> |

Науковець також виокремлює у візуальному каналі наступні невербальні елементи: кінезичний код, який складається з жестів, манери, поз, мімічних особливостей, поглядів тощо., проксемічний код – це рухи, використання простору, міжособистісна відстань; та дрес-код (зачіска, макіяж тощо).

Ми також могли б додати «об'єкти» до цих 14 типів знаків, оскільки бренди як спонсори все частіше втручаються у виробництво та є проблемою в аудіоописі. Ф. Шома підтримує і О. В. Козуляєв [Козуляев 2015, с. 3], який теж підкреслює той факт, що у випадку с аудіовізуальним матеріалом перекладач має справу з чотирма паралельними каналами, які самостійно взаємодіють один з одним у сприйманні глядача:

- візуальний невербальний образний ряд;
- невербальний шумо-музикальний аудіоряд;
- вербальний аудіоряд (діалоги акторів);
- вербальний відеоряд (надписи на екрані, субтитри)

Опис аудіо-візуальної комунікації та функції мови в цій комунікації впливають на те, що буде перекладено та на стратегії перекладу, а отже, на спосіб отримання субтитрів, наприклад.

Іншим питанням, яке слід розглянути, є тип глядачів. Давайте звернемо увагу на глухих та слабочуючих, які можуть мати доступ до аудіовізуального вмісту за допомогою внутрішньомовних субтитрів (або закритих підписів). Доступність є ключовим словом у аудіо-візуальному перекладі не тільки як юридична та технічна проблема, але і як концепція, яка похитує домінуючий шлях оцінки якості перекладу. Він може охоплювати різноманітні функції, в тому числі:

- Прийнятність, пов'язана з мовними нормами, стилістичним вибором, риторичними закономірностями та термінологія
- Розбірливість, визначена (для субтитрів) з точки зору шрифту, положення субтитрів та швидкості субтитрів

- Читабельність, також визначена для субтитрів з точки зору швидкості читання, звичок читання, складності тексту, смислового навантаження, змін пострілу та темпів мовлення тощо
- Синхронність, що визначається (для дубляжу, озвучування та вільного коментування) як відповідність мовлення рухам губ, висловлювання стосовно невербальних елементів, сказаного з показаним (картинки) тощо.
- Актуальність з точки зору того, яку інформацію слід передавати, видаляти, додавати чи уточнювати, щоб не збільшувати когнітивні зусилля, пов'язані із слуханням чи читанням

Хенрік Готліб [Gottlieb] пропонує таблицю с прикладами інтерсеміотичних та інтрасеміотичних типів. Відповідно до цієї таблиці дублювання фільму належить до інтрасеміотичного перекладу традиційного типу. У традиційних термінах міжмовний, умовний та ізосеміотичний переклад - це переклад. І, справедливості заради, ця клітина в матриці перекладів наповнена різними перекладними підтипами та жанрами - і (надмірно) представлена у незліченних роботах з перекладу. Окрім друкованих перекладів, також кілька видів усного перекладу, а також дубляж, впишіться в цю категорію. Загальним для всіх цих підтипів перекладу є те, що вони зберігають семіотичну композицію оригіналу, відтворюючи семантичний зміст іншою (словесною) мовою. Але серіал, який ми розглядаємо є адаптацією роману, тому це явище підпадає під іншу категорію: інтерсеміотичний переклад надихаючого типу, який працює за схемою «вербальний -> не (тільки) вербальний текст. Це один з єдиних немовних прикладів, які часто обговорюються в перекладацьких студіях, належить до цієї категорії: екранізація - в якій моносеміотичний твір (як правило, роман) семіотично «розпакований» і, таким чином, відтворює основну (полі) семіотичну структуру драматичної праці.

Також важливим фактором є аудиторія, яка має великий вплив на кінофільми і відіграє велику роль у сприйнятті кінотекстів. Проте перш ніж розглянути концепт сприйняття, розглянемо поняття «аудиторія».

«Аудиторія» - це колективна сутність; воно може бути місцевим, національним або транснаціональним. Поняття «аудиторія» включає різних типів глядачів: громадян, споживачів, шанувальників, користувачів, пенсіонерів, дітей, жінок тощо, всі з різною практикою перегляду. Існують різні моделі аудиторії, на які впливають соціальні класи, етнічна приналежність, національна культура, вік, стать та / або пов'язані із глобальними форматами чи місцевим вмістом. Дослідження аудиторії (вперше у телевізійних дослідженнях) зосереджувались на впливі чи наслідках певних особливостей, наприклад, впливу насильства на молодь аудиторії, матеріальні умови прийому тощо. Він також вивчав і досі робить рейтинги аудиторій, показники кас, статистику потоків розподілу, розглядаючи аудиторію як свого роду ринок, ніби аудиторія лише поглинала і під впливом телевізійних виходів у соціальному середовищі. Зацікавленість тут, як правило, мотивована необхідністю підтримувати розробників програм та залучати рекламодавці. Сьогодні дослідження аудиторії розширили свій обсяг і включають, наприклад, інтерес аудиторії та ставлення до серіалів у різних культурах. Потрібно розглянути сприйняття оскільки існують відмінності, наприклад, між впливом перекладу на прийом та ефектами (тобто реакцією глядачів) перекладу:

- перцептивне декодування (розбірливість звичайних та творчих чи естетичних субтитрів. Наразі «перцептивне декодування» здебільшого досліджували експериментальні психологи, які давали відповіді на такі питання, як: Як розподіляється увага між зображеннями та субтитрами? Чи читаємо ми субтитри дослівно? Чи можуть глядачі уникати читання субтитрів? Коли вони починають перечитувати субтитри?

- Реакція або психокогнітивна проблема (читабельність): які спільні знання повинні приймати всі партнери, щоб забезпечити ефективне спілкування? Який процес виведення при перегляді програми із субтитрами? Наскільки існує розуміння перекладу, наприклад стиснуту інформацію в субтитрах? Відповіді на ці питання мають наслідки для стратегій перекладу. Чим більші зусилля глядачів щодо обробки, тим менша актуальність перекладу.

- Відлуння, що розуміється як проблема ставлення (які переваги та звички глядачів щодо режиму аудіовізуального перекладу?), Так і соціокультурний вимір нетелевізійного контексту, що впливає на процес прийому (які цінності, ідеологія передається в аудіовізуальних програмах?)[Gambier 2018, с. 17 – 19].

Все це дуже важливі питання, які слід враховувати, перекладаючи аудіовізуальні програми, щоб забезпечити якісний переклад.

Також потрібно враховувати візуальну складову кінофільмів. Зміни ракурсів камери та варіації фокусної відстані об'єктивів, що використовуються для зйомки ключових сцен у фільмах - ще один приклад семіотичних систем, що діють у кінематографічних текстах - виявляють настрій для цілих кінофільмів шляхом артикуляції різних форм глядача залучення до дієтичного тексту та формування драматичної характеристики. Візуальна перспектива та емоційні відгуки, які вона викликає, впливають на інтерпретацію перекладачем кіносеміотичного ансамблю, а отже, і на спосіб взаємодії перекладеного діалогу з іншими системами змісту [Pérez-González].

Ми вважаємо доцільним спиратися на опис кінотекстів, який був представлений Фредеріком Шомом. На нашу думку, вона є найбільш повною, структурованою та підходить саме до нашого дослідження. Варто зазначити, що в рамках нашого дослідження ми будемо спиратися лише на вербальні елементи звукового каналу з цієї таблиці.

1.3 Місце кінотекстів в перекладацькій типології текстів

Типологія текстів, що відповідає вимогам процесу перекладу і поширювана попри всі типи текстів, що зустрічаються в практиці, є, таким чином, непорушною передумовою об'єктивної оцінки перекладів. У літературі можна зустріти чимало спроб розробити таку типологію текстів, яка дозволяла б зробити висновки про принципи перекладу або про вибір спеціальних методів перекладу.

Між вченими постійно ведуться дискусії щодо перекладацьких типологій. І всі вони різні: дехто вважає необхідним виокремлювати певні типи текстів, а дехто, навпаки, хоче їх об'єднати.

Жорж Мунен [Мунэн 1978, с. 37] виокремлює наступні групи текстів:

- 1) релігійні переклади, які виокремлюються за рахунок змісту;
- 2) художній переклад (виокремлюються за рахунок мови);
- 3) переклад віршів, які виокремлюються за ознаками форм;
- 4) переклад дитячої літератури (виокремлюються за орієнтацією на отримувача;
- 5) перекладі сценічних творів, за способом використання текстів;
- 6) переклад і кіно (переклад фільмів), виокремлюються з точки зору специфічних технічних умов;
- 7) технічний переклад, за ознакою змісту.

Федоров [Федоров 2012, с. 112] пропонує дещо іншу класифікацію. В основі його класифікації знаходяться розбіжності за змістом перекладаємого матеріалу, тому він виокремлює:

- 1) інформаційні тексти, документальні текст (торгового і ділового характеру) та наукові тексти, що характеризуються наявністю спеціальних термінів та спеціальної фразеології;

- 2) суспільно-політичні тексти (у тому числі твори класиків, новітні статті та промови), що характеризуються змішуванням елементів наукової та художньої мови;
- 3) (художньо) літературні тексти, що характеризуються різноманіттям лексичних та синтаксичних засобів з інтенсивним використанням елементів розмовної мови.

Катарина Райс [Райс] не згодна з такою класифікацією і тому пропонує власну, яка розрізняє тексти і, відповідно, переклад:

- 1) переклад, що орієнтований за змістом (повідомлення преси, репортаж, офіційні документи, учбова та спеціальна література, звіти);
- 2) переклад, орієнтований на форму (художня проза, поезія, есе);
- 3) переклад, орієнтований на звернення (реклама, заклик, звернення, агітація, проповідь, полеміка);
- 4) «аудіомедіальні» тексти (розраховані на сцену, на засоби масової інформації, які мають звуковий супровід: радіо- телепередачі, сценічні твори).

Снелл-Хорнби [Snell-Hornby 1998, с. 93] пропонує наступну класифікацію текстів, серед яких є місце і кінотекстам. В цій класифікації найзагальніший рівень А, а рівень F найбільш специфічний.

На рівні А вона прагне інтегрувати «літературну», «загальну мову» та «особливу» мови перекладу в єдиний континуум, замість того, щоб ізолювати їх відповідно до областей перекладу.

Рівень В вказує на прототипи базових типів тексту: так, наприклад, для художнього перекладу є Біблія, театр / фільм, лірика тощо. Праворуч - легка фантастика, яка починає зливатися з газетними / загальноінформаційними типами загальної мови.

Рівень С показує нелінгвістичні дисципліни, які нерозривно пов'язані з перекладом. Сюди входять соціокультурні знання загальної мови

перекладу та спеціальні предметні дослідження для спеціалізованого перекладу.

Потім рівень D охоплює процес перекладу, включаючи розуміння функції оригінального тексту, фокус на комунікативну функцію перекладу.

Рівень E охоплює галузі лінгвістики, що мають відношення до перекладу.

Рівень F, рівень найнижчого порядку, стосується фонологічних аспектів, таких як алітерація, ритмічність та виразність сценічного перекладу та дубляжу фільмів.

Також як класифікацію можна розглянути дескриптивну галузь "чистого" дослідження на карті Холмса [Holmes 2004, с. 219], яка відома як описові дослідження перекладу. Він може дослідити: товар; функція; та процес. Ці менш масштабні дослідження можуть перетворитися на більший обсяг перекладацького аналізу, що враховує певний період, мову чи тип тексту / дискурсу. Прикладами можуть бути переклад у двадцять першому столітті, англійська <> китайська мовна пара або наукові звіти. Більш масштабні дослідження можуть бути як діахронічними (з подальшим розвитком з часом), так і синхронними (в одну точку або період вчасно).

Під функціонально-орієнтованою описовою перекладацькою наукою Холмс розуміє опис функції перекладів у реципієнтській соціокультурній ситуації: це вивчення контекстів, а не текстів. Питання, які можуть бути досліджені, включають те, які тексти були перекладені, коли і де, та вплив, який був здійснений. Наприклад, дослідження перекладу та рецепції Шекспіра на європейські мови або субтитрування сучасних мультфільмів на арабську. Холмс називає цю сферу «соціально-перекладознавчою». У наш час це, мабуть, називали б соціологією та історіографією перекладу. Ця сфера була менш дослідженою на момент публікації Холмса, але є більш популярною у сучасній роботі з перекладознавства.

Орієнтована на процеси описова перекладацька наука в рамках підходу Холмса займається психологією перекладу, тобто вона намагається з'ясувати, що відбувається у свідомості перекладача. Робота з когнітивної точки зору включає протоколи обмірковування вголос (де записані вербалізація перекладачами процесу перекладу під час їх перекладу). Пізніші дослідження з використанням нових технологій, таких як відстеження очей, показують, як зараз ця система більш систематично аналізується.

Хенрік Готліб [Gottlieb] зауважує, що не всі мови є вербальними, тому текст він визначає як «будь-яка комбінація сенсорний знаків, що несуть комунікативний намір». Колосальний діапазон поступальних явищ, охоплених цим багатовимірним визначенням, можна класифікувати за наступними чотирма параметрами:

1) семіотична ідентичність або неідентичність між вихідними та цільовими текстами, що відрізняє інтрасеміотичні типи перекладу від міжсеміотичних типів

а) При інтерсеміотичному перекладі один або кілька каналів зв'язку, що використовуються в перекладеному тексті, відрізняються від каналів, що використовуються в оригінальному тексті. Іншими словами, вихідний та цільовий текст семіотично нееквівалентні

б) При інтрасеміотичному перекладі системи знаків, що використовуються у вихідному та цільовому тексті, ідентичні; випадок семіотичної еквівалентності. Термін «внутрішньосеміотичний переклад» використовується тут як загальний термін для «міжмовного» та «внутрішньомовного» типів перекладу Якобсона.

2) Можливі зміни в семіотичному складі перекладу, які можуть бути (а) ізосеміотичними (з використанням тих же каналів (-ів) виразу, що і вихідний текст), (б) діасеміотичними (із використанням різних каналів), (в) суперсеміотичними (із використанням більшої кількості каналів), або (д) гіпосеміотичний (використовуючи менше каналів, ніж оригінальний текст).

а) Прототипний переклад, який іноді називають «власне перекладом», є не тільки внутрішньомовним (і, отже, за визначенням, внутрішньосеміотичним), але також ізосеміотичним, тобто передається точно за тими ж семіотичними каналами, що й оригінал. Звичайно, це охоплює всілякі друковані переклади - від перекладених романів до локалізованих програмних посібників з повторним використанням оригінальних ілюстрацій, одночасно адаптуючи словесний текст до іноземних мовних ринків. Ізосеміотичний переклад охоплює як моносеміотичні типи тексту (усний дискурс інтерпретується для носіїв іноземної мови), так і полісеміотичні тексти (найбільш яскравим прикладом є дубляж, в якому оригінальна семіотична композиція зберігається в перекладі).

б) Діасеміотичний переклад характеризується використанням різних каналів, тоді як кількість каналів (один або декілька) така ж, як і в оригінальному тексті. Моносеміотичним прикладом діасеміотичного перекладу є письмова музика (з нотами, що представляють музичні звуки), тоді як субтитри є прикладом діасеміотичного перекладу полісеміотичного тексту (з літерами, що представляють звуки мови)

с) У суперсеміотичному перекладі перекладені тексти демонструють більше семіотичних каналів, ніж оригінал - як коли роман семіотично розгортається у фільм.

д) Нарешті, термін гіпосеміотичний переклад передбачає, що семіотична «пропускна здатність» перекладу є вужчою, ніж у оригіналу. Розглядаючи перекладену постановку, ми бачимо це, коли, наприклад, художник-мім виконує драматичний твір, який спочатку включав розмовні рядки. Однак, коли ми зосереджуємось на прийомі перекладів, сюжетні п'єси для сліпих, а також телевізійні шоу з підписами для глухих також потрапляють до цієї категорії.

3) Ступінь свободи для перекладача, відрізняючи надихаючі від традиційних видів перекладу.

а) Звичайний переклад - із представленими як внутрішньосеміотичним, так і міжсеміотичним типами - використовує певний ступінь формульного перетворення вихідного тексту на шляху до цільового тексту. Представляючи що-небудь, від суворих алгоритмів перетворення (як при перекладі між письмом і шрифтом Брайля) до методів, які більше спираються на норми та конвенцій (як коли словники та інші довідкові роботи використовуються як інструменти для міжмовного, письмового перекладу), конвенціоналізований переклад залишається прозорим, встановлюючи прямий зв'язок між вихідними та цільовими текстами, а критерії оцінки легко встановлюються - хоча і не завжди повністю узгоджуються .

б) Натхненний переклад охоплює ситуації, коли існування - і, якщо бути точніше, рецепція - одного тексту викликає створення іншого на основі першого. Отриманий текст - незалежно від його семіотичного складу - стосуватиметься оригіналу більш вільним та менш передбачуваним чином, ніж той, що міститься в конвенціоналізованому перекладі. Звідси випливає нездатність реконструювати оригінал із перекладеної версії, те, що - до певної міри - можливо при конвенціоналізованому перекладі

4) Наявність або відсутність словесного матеріалу у вихідних та / або цільових текстах, створюючи різницю між перекладами, які (а) залишаються словесними, (б) вводять невербальні елементи, (в) вводять словесні елементи або (г) залишаються невербальними

а) До перекладів, які зберігають свій словесний канал, належать усі внутрішньомовні та всі міжмовні переклади, починаючи від американського римейку японського фільму і закінчуючи «мальтійською» транслітерацією арабських слів латинськими літерами. Тут ми маємо справу з усним перекладом.

b) До перекладів, що вводять невербальні елементи, належать такі різноманітні жанри, як поезія, перетворена на пісні та піктограми для некурців у барах та ресторанах. Це все приклади девербалізації перекладу.

c) Деякі переклади вводять словесні елементи, наприклад, коли підписувач інтерпретується голосовою мовою або розшифровується текст у азбуці Морзе. Ці типи - це всі приклади усного перекладу.

d) Нарешті, переклади, які залишаються невербальними, включають як мовні утворення (таке тлумачення між двома мовами жестів), так і немовні, наприклад малюнок скульптури. Тут ми говоримо про невербальний переклад.

Науковці намагаються представити кожен свою типологію або класифікацію, які вивчають кінотексти з різних сторін та на різних рівнях. Ми вважаємо, що типологія, представлена Снелл-Хорнби є більш простою, чіткою і доречною з точки зору положення кінотекстів серед інших перекладацьких творів. Тому в рамках нашого дослідження ми будемо спиратися саме на неї. Також варто зазначити, що типологія, яку надає Хенрік Готліб, теж є доречною, але він розглядає тексти з урахуванням різних семіотичних рівнів.

1.4 Особливості перекладу кінотекстів

Двома найпоширенішими способами перекладу продуктів на екран є дубляж та субтитри. Також існують закадрове озвучування, та субтитри, зроблені фанатами. Дубляж - це процес, який використовує акустичний канал для трансляційних цілей, тоді як субтитри є візуальними та передбачають письмовий переклад, який накладається на екран. Іншою, менш поширеною,

акустичною формою екранного перекладу є переклад накладений на оригінал, який зазвичай читає лектор.

Дубляж - це процес, який передбачає заміну оригінальної промови голосовою доріжкою, яка намагається якомога точніше стежити за часом, формулюванням та рухами губ оригінального діалогу. Суть полягає у тому, щоб цільові діалоги виглядали так, ніби їх вимовляють оригінальні актори, щоб задоволення глядачів від іноземних продуктів було посилено. Вітман-Лінсен [Whitman-Lansen 1992, с. 203] виокремлює три різновиду дубляжу:

- Пре-синхронізація, наприклад, використання записаної заздалегідь музики в шоу Бродвей на звуковій дорожці кіноверсії.
- Пряма синхронізація, наприклад, коли голос та картинка записуються одночасно.
- Пост-синхронізація, коли голос записується після відзнятої картини.

Традиційно існує чотири основні етапи, з яких складається процес дублювання фільму від початку до кінця. Спочатку сценарій перекладається; по-друге, він пристосований звучати як природно цільовою мовою, так і врізатися з рухами губ акторів на екрані; по-третє, новий, перекладений сценарій записують актори; і, нарешті, він змішується з оригінальним записом. Перекладачу дубляжу потрібно зробити розмову природною, подбати про те, щоб діалог потрапляв у візуальні особливості на екрані, такі як рух губ, міміка тощо. Крім того, новий діалог також повинен враховувати емоційний зміст кожного висловлювання.

Серед паравербальних засобів мови голос може впливати суттєво на побудову та сприйняття публічних та вигаданих персон. Іноді зміни якості голосу, що виникають під час перекладних процесів, таких як дубляж, можуть негативно позначитися на драматичній характеристиці. Зміна висоти тону або контроль персонажів над їх голосовою передачею може викликати у

глядачів різне сприйняття підрив попередніх творчих рішень, прийнятих до зйомок аудіовізуального тексту, і загроза внеску, який повинен був дати взаємодія між зовнішністю їх персонажів та просодією. В інших випадках ці зрушення у сприйнятті виникають внаслідок посередництва певних наборів просодичних ознак із виразними соціолінгвістичними відтінками, що стосуються, наприклад, акценту чи діалекту персонажа. Передати резонанси цього аспекту паравербального значення, закодowanego у фонетичній реалізації діалекту персонажа, є особливо складним у текстах, що складаються з різних систем позначення. Оскільки перекладачі схильні стирати паравербальні маркери соціолінгвістичних варіацій, присутніх у вихідному тексті, факт збереження оригінальних візуальних ефектів, жестів та загальної сюжетної лінії незмінений у цільовій версії може «змінити соціальні значення» цих маркерів, що часто виявляється згубним для перегляду цільової аудиторії [Pérez-González].

Важливо, що актори можуть вільно адаптувати переклад, коли вони починають запис. Насправді вони часто мають свободу маніпулювати висловлюваннями, оскільки вважають, що це не відповідає художнім чи іншим критеріям. Нарешті, після завершення запису, дубльовані композиції змішуються з музичними композиціями, щоб створити збалансований ефект. Окрім спрощення технічних та організаційних аспектів процесу дубляжу, нова технологія також може модифікувати синхронізацію губ та якість голосу. Зараз доступне програмне забезпечення, яке може автоматично модифікувати кадри, щоб анактор висловлював слова, які він або вона насправді не говорили в оригіналі. Крім інших слів, оригінальну послідовність можна модифікувати, щоб синхронізувати губи акторів з новим звуковим супроводом. Враховуючи вищезазначені етапи Рожков Р. О. та Мамонова О. Ю. [Рожков, Мамонова] виокремили наступні технічні вимоги для закадрового звучання:

- 1) Репліка в перекладі повинна починатися тоді, коли й репліка в оригіналі;
- 2) Репліка в перекладі повинна закінчуватися тоді, коли й репліка в оригіналі;
- 3) Репліка в перекладі не повинна бути перевантажена текстом. Темп мови повинен відповідати темпу мови в оригіналі, або бути чуть нижчим (не вищим) для зручності актора дубляжа.

І. С. Алексеева зазначає, що особливою складністю є «укладання» тексту в кадр. Це зумовлено тим, що переклад завжди виходить довшим за оригінальний текст. Також вчена відмічає проблему передачі емоціонального аспекту [Алексеева 2008, с. 19].

Варто коротко згадати ідіосинкразію дубляжу в Польщі та Росії. Тут, як правило, фільми дублювались єдиним чоловічим голосом, відомим як Лектор, який інтерпретує всі частини, незалежно від того, чоловіки вони чи жінки, зі стилем інтонації, який, щонайменше, є монотонним для іноземних вух. Крім того, ніякої уваги не приділяється синхронізації губ, тоді як основний діалог мовою оригіналу досить відчутний. Можна стверджувати, що цей стиль дубляжу наближається до озвучування просто через незначну чутність базового коду. Хоча цей стиль екранного перекладу може здатися дивним для глядачів в інших місцях, проте, схоже, його цінують у Польщі та Росії [Милевич 2007, с. 70].

Коли гроші не є варіантом, а замовники наголошують на семіотичній автентичності, підвищенні вітчизняної мови та плавному посередницькому змісті (іншими словами: привабливі для глядачів та локалізовані версії іноземних постановок), дубляж - безперечний вибір. Як прихована форма перекладу, дубляж створює зручний баланс між представленням іноземних (телевізійних) жанрів та цікаво «екзотичними» обстановками і одночасно позбавляє глядачів від двох злих субтитрів: слухання незрозумілого діалогу та необхідності читати, намагаючись насолодитися дія на екрані [Gottlieb].

На відміну від субтитрів, дубляж часто засуджується за псування оригінального саундтреку та позбавлення аудиторії можливості почути голоси оригінальних акторів. Тим не менше, в певному сенсі дубляж - це спосіб екранного перекладу, який здатний виконати найбільшу однорідність з оригіналом просто завдяки тому, що немає необхідності зменшувати чи ущільнювати діалоги джерел, як у субтитрах. Іншими словами, зменшується скорочення тексту. За допомогою дубляжу аудиторія може насправді дивитись фільм у цілому, оскільки вона не відволікається, тому що їм також доводиться концентруватися на читанні діалогів. Насправді дубляж - це мовна послуга, яка споживається автоматично і в певному сенсі залишається непоміченою аудиторією, яка звикла до цієї модальності. Тим не менше, дубляж набагато складніший, трудомісткіший і, як наслідок, дорожчий за субтитри, просто через кількість операторів, які беруть участь у дублюванні фільму від початку до фіналу: режисер дубляжу, перекладач, перекладач дубляжу, актори, звук інженери та ін.

Парадоксально, але з семіотичної точки зору субтитри - хоча і зберігають оригінальний саундтрек і, таким чином, створюють більш справжнє враження, ніж дубляж, - менш достовірні, ніж дубляж. Субтитри становлять фундаментальний розрив із семіотичною структурою звукового фільму шляхом повторного введення режиму перекладу німого кіно, тобто письмових знаків, як додаткового семіотичного шару. Технічно кажучи, субтитри - це додатковий спосіб перекладу.

З іншого боку, дубляж представляє режим заміщення і, отже, є єдиною семіотично еквівалентною формою екранного перекладу. (Його конкурент-аутсайдер, озвучка, розміщується між двома табуретками, накладаючи відкликаний саундтрек поверх оригінальної діалогової доріжки)[Gottlieb].

Субтитри можна визначити як візуалізацію іншою мовою словесних повідомлень на кінофільмах у формі одного або декількох рядків письмового

тексту, представленого на екрані синхронізовано з оригінальним письмовим повідомленням. Субтитри складаються з включення на екран написаного тексту, який є скороченою версією в цільовому тексті того, що можна почути на екрані. Залежно від режиму проектування, субтитри можуть бути надруковані на самому фільмі («відкриті» субтитри), вибрані глядачем із меню DVD або телетексту («закриті субтитри»), або спроектовані на екран, хоча останній режим значною мірою обмежений кінофестивалями, де субтитри відображаються в режимі реального часу. Написаний текст із субтитрами повинен бути коротшим за аудіо, просто тому, що глядачеві потрібен час, щоб прочитати підписи, і в той же час не знаючи, що він насправді читає.

Виділяють три основні операції, які переклад повинен виконати, щоб отримати ефективні субтитри: усунення, рендеринг та спрощення. Елімінація складається з вирізання елементів, які не змінюють значення оригінального діалогу, а лише форми (наприклад, вагання, помилкові старти, надмірності тощо), а також видалення будь-якої інформації, яка може бути зрозумілою з візуальних матеріалів (наприклад, кивок або Похитування головою). Візуалізація стосується роботи з (у більшості випадків усунення) особливостями, такими як сленг, діалект та табу-мова, тоді як конденсація вказує на спрощення та фрагментацію вихідного синтаксису з метою сприяння комфортному читанню. Так само, як і дубляж, процес субтитрування може також брати участь декількох операторів. Перший етап субтитрування відомий як виділення або метка і передбачає маркування стенограми або списку діалогу відповідно до того, де субтитри повинні починатися і зупинятися. Традиційно цей етап у процесі виконує технік, який обчислює довжину субтитрів відповідно до часу монтування кожного кадру.

Ключовим питанням для тих, хто захоплюється субтитрами, - особливо людей, які перебувають у великих мовних спільнотах, які зрідка піддаються іноземній мові, - є звання до субтитрів, що надає глядачам повний доступ

до екзотичного оригіналу, а семантично підтримуються титрами на рідній мові. Цей захоплюючий досвід, майже як спостереження за небезпечними тваринами через броньований скляний екран у зоопарку, поділяють багато хто у кіноіндустрії [Gottlieb].

Щодо закадрового озвучення та фан-сабів, це розповсюджена практика в інтернеті, де ніхто не може гарантувати якість перекладу. Закадрове озвучування можна визначити як техніку, при якій безтілесний голос можна почути над оригінальним звуковим супроводом, який залишається чутним, але нерозбірливим для аудиторії. Фан-саб це зроблені і перекладені фанатами субтитри до програми. В аматорських субтитрах немає чітких обмежень щодо кількості рядків на субтитри, але досвідчені виробники субтитрів розуміють, що сприйняття людиною не безмежне; як самі глядачі кінотеатрів, вони підсвідомо застосовують загальноприйнятну межу в два рядки на субтитри. Трирядкові субтитри використовуються у рідкісних випадках, коли темп діалогу настільки швидкий, що дворядкові рядки повинні були відобразитися дуже швидко один за одним. Фан-саби суттєво відрізняються від професійних субтитрів тим, що вони більш сміливі і розмивають багато умовностей, вводячи такі функції, як використання різних кольорів для різних акторів, блиск незнайомих функцій на різних частинах екрана, а також надаючи операторам більшу видимість, називаючи їх у кредити, які, на відміну від більшості основних підрозділів, також перекладаються [Chiara].

Цензура та самоцензура також відіграють певну роль у прийнятті будь-якої перекладеної події, особливо якщо цензура не обмежується придушенням або заборонаю виступу чи письма політичною чи релігійною установою від імені сексуальної моралі, політичної ортодоксії, расистські міркування тощо. Цензура може залежати від ідеологічних, культурних та економічних обставин - коли чіткі критерії чи неявні норми нав'язують те, що є прийнятним чи неприйнятним для читання, перегляду чи перекладу.

Найчастіше перекладачі відповідно до їхніх варіантів або різного типу тиску з боку видавця чи фільму розповсюджувач, здійсняють невизначену серію самоцензури, щоб захистити свій статус або соціально-особисте оточення. В епоху глобалізованих фейкових новин та вірусних чуток самоцензура не збирається зникати у відповідності до індивідуальної етики та ставлення до релігії, сексуальності, (не) пристойності, (не) ввічливості, правди, сім'ї, інвалідності, наркотики тощо. Самоцензура може включати форми усунення образ / богохульства / та табу слова, спотворення, зниження рейтингу, перефразування, неправильне налаштування, упереджений переклад та пропуск лайливих слів або термінів, пов'язаних із статтю. Маніпуляція може бути результатом превентивної або репресивної цензури або самоцензури (в засобах масової інформації чи Інтернеті) з боку цензора, перекладача, редактора чи редактора. За останні двадцять років переклад та (само) цензура були темою кількох конференцій та публікацій. Знову ж таки, тут варто зазначити, що стосується прийому, це те, що самоцензура може поширюватися на словесні або невербальні елементи (тютюн та напої, пропущені в певних фільмах) і вимагати рішень щодо взаємодії відправників та глядачів.

РОЗДІЛ 2

ПЕРЕКЛАД АНГЛОМОВНОГО ТЕЛЕСЕРІАЛУ "GOOD OMENS" УКРАЇНСЬКОЮ МОВОЮ

2.1 Особливості процесу дубляжу як джерело перекладацьких помилок

Помилки при перекладі трапляються завжди. Десь їх буде менше, десь більше, деякі більш серйозні, деякі менш серйозні. Рожков Р. О. та Мамонова О. Ю. [Рожков, Мамонова] виокремили базові компетенції для аудіовізуального перекладача, це: загальнотехнологічна (технічні особливості запису перекладу), реконструктивна (вміння аналізувати та відтворювати «світ серіалу») та загальнолінгвістична (мовна) компетенції. На основі цього матеріалу вчені створили типологію перекладацьких помилок:

- 1) Технічні порушення;
- 2) Викривлення інтертекстуального характеру;
- 3) Загальнолінгвістичні порушення.

Користуючись цією типологією ми будемо розглядати помилки, які наявні в телесеріалі, що ми аналізуємо.

Не такими частими, але доволі серйозними, на наш погляд, є помилки зі словами, які називають «хибними друзями перекладачів». Наприклад, biscuits переклали як бісквіти, а не печиво. Інший приклад неправильного перекладу наступний вираз: clandestine “*meeting in St. Jame’s Park*” – «підпільне місце зустрічі в Сент-Джеймському парку». На нашу думку слово «підпільний» підібрано невдало у даному випадку, тому що використовується у поєднанні з «парком», який не може бути підпільним – це доволі відкритий простір. В цих двох випадках те, що ми чуємо, вступає в конфлікт з тим, що ми бачимо на екрані.

Дуже частими є помилки при перекладі каламбуру, який є невід’ємною частиною серіалу. Антрушина Г. Б. [Антрушина 1999, с. 167] зауважує, що основою для таких жартів слугують омоніми – слова, які мають однакову або схожу форму, але різне значення. Арнольд І. В. [Арнольд 2012, с. 311-312], в свою чергу, розрізняє різні типи омонімів. До них входять омофони – слова, які співпадають тільки за звучанням, та омографи – слова різного значення та звучання, але однакові за написанням. Розглянемо кілька прикладів з серіалу.

“I delivered the baby. Well, not “delivered” delivered, you know? Handed it over”. – «Я сам його прийняв. Не положи прийняв, ти розумієш? Вручив».

В основі цієї фрази лежить каламбур на основі повних омонімів. Його можна виявити в слові *“deliver”*, яке позначає «доставляти пакунок» і «народжувати». На жаль, українською відтворити цей стилістичний прийом неможливо. Але, не зважаючи на це, в українському варіанті порушено логічний зв’язок. В оригіналі, щоб пояснити значення слова *“deliver”*, яке малось на увазі, використовується синонім *“hand over”*. В українському перекладі використовується слово «вручив», яке є антонімом до слова «прийняти».

Наступний приклад ілюструє використання омофонів.

“They grow avocados here? – Yes. We have a joke “It’s going to be one big avocado”. – «Тут вирощують авокадо? – В нас навіть є жарт: «Це буде одне велике авокадо».

Тут використано каламбур, який будується на схожості вимови слів *“Armageddon”* та *“avocado”*. Українською мовою цей жарт набуває одного з двох трактувань, які присутні в оригіналі, тому що вимова цих слів в нашій мові досить різна.

“You can’t have a war without War”. – «Не бувати війні без Війни».

У цьому виразі *“war”* позначає звичайну війну, а *“War”* позначає боротьбу людини з гріхом. Хоча, можливо, українському глядачу буде не зовсім зрозуміло, але по іншому перекласти це неможливо.

“Do not buy Betamax. – Who is Peter Max?” – «Не купуй Бітамакс. Хто такий Пітер Макс?»

В цій фразі каламбур, який базується на схожості *“Betamax”* та *“Peter Max”*. Але в оригіналі він простежується ліпше ніж в перекладі через вимову.

“For if it all goes pear-shaped. – I like pears.” – «На випадок, якщо все піде шкереберть. – А мені подобається таке.»

“Pear-shaped” позначає *«шкереберть»*, але співрозмовник має на увазі, що він любить груші. Тому український переклад не зовсім точний, та спотворює смисл. До того ж така відповідь показує злегка наївну натуру Азирафаїла.

“Thought you were a person of interest. – Oh! I am.” – «Я подумав, ви в розшуку. – Певним чином.»

“Person of interest” позначає людину, яка знаходиться в розшуку. Але дівчина сприйняла це у прямому значенні. Тому тут використано каламбур.

“We are here to lick some serious butt. – “Kick”, Aziraphale. It’s “kick butt”.” – Ми тут, щоб відлизати дупи. «Надерти», Азирафаелю. «Надерти дупи».

В оригіналі була використана гра омофонів, яка проявляється в словах *“lick”* та *“kick”*, але в українській мові вони не схожі, тому ця гра слів втрачена при перекладі.

“I’m here spreading foment. – What is that, some kind of porridge? – No, I’m fomenting dissent and discord”. У цій розмові виникло невеличке непорозуміння, здебільшого тому що Азирафаїл не знав, що таке *“foment”*. Українською вдалося обіграти цю ситуацію: *«Я займаюся розпалюванням. – Їсти готуєш, чи що? – Ні. Розпалюю розбіжності та чвари».*

“Once we’ve got it, he’s toast. – And that’s gonna hurt! – What? Being toasted? Oh, yeah! – Right. Toast!” У цьому діалозі обігрується слово *“toast”*. Оскільки це слово має два значення – *«піджарений хлібець»* та *«тост»*. В

українській мові складно зберегти таку гру, але перекладачі знайшли інший, доволі непоганий, спосіб, щоб передати цей стилістичний засіб: *«Щойно вони у нас будуть [докази], йому гаплик! – І це буде боляче. – Що? Гаплик? О, так! – Точно. За гаплик!»*

Віноградов В.С. [Виноградов 1978, с. 100] зазначає, що переклад каламбуру- це суцільна творчість, тому неможливо створити якісь правила, які будуть підходити під усі випадки. Це питання таланту, як можна обіграти цей жарт в мові перекладу.

Переважна більшість помилок, які наявні в телесеріалі відносяться до загальнолінгвістичної групи. Тобто був здійснений неправильний переклад мовних елементів, які в свою чергу вплинули на реконструктивну компетенцію.

2.2 Специфіка перекладу назви серіалу

При виборі фільму глядач зазвичай орієнтується на назву. Тому для перекладача дуже важливо знайти гідну заміну оригінальній назві. Це дуже відповідальна робота, тому що назва визначає загальну атмосферу фільму [Тихонова 2015, с. 138].

Існують дві основні стратегії для перекладу назв кінофільмів:

- 1) прямий (дослівний) переклад назв;
- 2) непрямий переклад назв (трансформація).

Також Т. А. Ісмаїлова [Исмаилова 2017, с. 38] наголошує, що назва кінострічки відіграє значну роль в передачі та розумінні фільму, а також пояснює закладену в нього інформацію. Така взаємодія з глядачем можлива лише за умови вдалого формулювання назви кінофільма, тому перекладач повинен бути уважним при перекладі назви кінострічки.

Також при перекладі літературних творів, кінофільмів або телевізійних програм використовується прагматична адаптація, яка націлена на конкретного сприймача та ситуацію спілкування, в стремлінні забезпечити бажаний вплив та з метою зробити такі назви звичними та природними [Комиссаров 1999, с.147]. І. Г. Мілевич [Милевич 2016, с. 105] надає увагу тому, що назва може розглядатися як самостійне утворення або як частина цілого, частина ієрархічно створеної комунікативної системи. Назва – це семантично компактне утворення і має сильний потенціал прогнозування: глядач прогнозує жанр або сюжет, базуючись на назві. Тому як елемент дискурсу назва повинна пройти певну інтерпретацію.

В даному випадку перекладачі використали перший спосіб – дослівний переклад, оскільки в назві не використовуються не перекладаємі одиниці. Оригінальна назва серіалу «Good Omens», яка позначає добрі передчуття, прикмети, передвістя: якісь події, які вказують на добре завершення. Українською назву переклали як «Добрі передвісники», тим самим перекладачі відійшли від понять «подія» або «речі», які були присутні в оригіналі, а використали слово «передвісники», які мають поняття «діячів», «людей». Тим самим змінивши точку споглядання на серіал. Якщо розглядати серіал з точки зору «події», то ми розуміємо, що це відноситься до обставин та ситуацій, які відбуваються впродовж серіалу (наприклад, підміна не того немовля, забута в машині книга). Глядач більше не сприймає події в серіали, як підступи долі або збіг обставин. У той час слово «передвісники» наводить думку на головних героїв, ангела Азирафаїла та демона Кроулі, що вони і є ті самі передвісники, ті персонажі, які створюють долю та перешкоджають появі Армагедону.

Ми вважаємо, що назву було добре перекладено, тому що вона передає задумку серіалу, налаштовує на потрібний настрій, виправдовує очікування

2.3 Переклад власних назв та реалій

Телесеріал має яскраво виражену біблійну тематику. Цим пояснюється велика кількість персонажів з Біблії, або тематичних персонажів з інших творів. Також наявна велика кількість імен з певним смислом.

Розглянемо спочатку антономазійні імена. Антономазія – різновид метафоричного переносу значення або перейменування. Розрізняють два види антономазії: використання власної назви як загальної назви та використання загальних іменників та їх частин у власних назвах. В телесеріалі представлений лише другий різновид. Наприклад, ім'я “Crowley”, в українському варіанті «Кроулі». При перекладі була використана транскрибація, але Кроулі – демон, якого спочатку звали “Crawly” (повзаючий), коли він був змією. Навіть після того, як він змінив ім'я цей асоціат залишився, але його неможливо відтворити в українській мові. Теж саме ми бачимо і в наступному прикладі: “Agnes Nutter”, яка українською буде «Агнеса Псих». “Agnes” перекладається як Агнес, але Агнеса є однією з форм цього імені, яка більш звична для українського глядача. “Nutter” має значення «божевільна», «пришелепкувата», тому перекладачі вирішили скористатися можливістю і передати значення прізвища.

Така антономазія також використовується в назвах певних організацій, наприклад, “Satanic nuns of the Chattering Order of St. Beryl”. Українською цю назву було перекладено як «Сатанинські черниці невгавучого ордену Святої Берили». Назва була перекладена за допомогою калькування, але вибір слова «невгавучий» для перекладу “chattering” має комедійне забарвлення, що є гарним вибором для передачі комедійного замислу. Учасниці також мають прізвища, пов'язані з цим орденем. “Sister Mary Loquacious” в українському варіанті стала «Сестра Мері Таратора». Оскільки всі сестри, які входять до Невгавучого ордену мають прізвища пов'язані з поняттям «балакучість» (як і

сам орден) перекладачі вирішили передати це значення українському глядачу, оскільки “loquacious” означає «балакучий». “*Sister Maria Verbose*”, українською Сестра «*Марія Глаголева*». Прізвища сестер в оригіналі є синонімами, тому варто продовжити їх перекладати. “*Sister Katherine Prolix*” переклали як «*Сестра Катрін Подобицева*». Одним із значенням слова «prolix» є «багатослівний», яке було б більш доречним, на наш погляд.

Також гарним прикладом буде ім’я “*Anathema*”, українською «*Анафема*». Це ім’я належить відьмі, а оскільки церква переслідувала і не визнавала відьом, тому ім’я позначає «вигнання, відлучення від церкви». Ми вважаємо доцільним переклад цього ім’я, щоб показати глядачу цей зв’язок.

Ім’ям Антихриста було вибрано “*Warlock*”, якого переклали як «*Маг*». Черниці запропонували це ім’я для Антихриста, а оскільки воно має відповідне значення, було доречно його перекласти.

Ще один приклад ім’я “*Chalky*” – «*Мел*». Ситуація як і з майже усіма іменами – їх було перекладено. Але в цьому випадку було використано російське слово «мел» замість українського «крейда». Можливо це через те, що російська назва більше нагадує ім’я ніж українська.

Такі імена направлені викликати певні асоціації у глядачів, тому дуже важливо їх передати.

Наступні імена взяті з Біблії, тому дуже важливо знайти для них український еквівалент, наприклад, дуже вживаними є імена янголів: еквівалентом для “*Gabriel*” буде «*Гавриїл*», “*Sandalphon*” – «*Сандальфон*», “*Michael*” – «*Михаїл*», “*Metatron*” – «*Метатрон*». Теж саме можна сказати і про ім’я “*Adam*”, українською «*Адам*», але для нашої мови це цілком звичне ім’я, яке в нашій мові звучить дуже схоже з мовою оригіналу, та інші імена як, наприклад, “*Noah*” – «*Ной*».

Ще один персонаж з Біблії “*Lord Beelzebub*” – «*Лорд Вельзевул*». Це ім’я демона в Новому Заповіті, тому при перекладі потрібно використовувати українську Біблію. Ім’я ще одного персонажа демона “*Lord Hastur*”,

українською «*Лорд Хастур*» походить з міфів про Ктулху. Тому, на нашу думку, це ім'я варто перекладати вже існуючим еквівалентом, як зробили перекладачі.

Інші імена демонів такі як “*Stalks by Night*” та “*Throat ripper*” були перекладені як «*Нічний мисливець*» та «*Різник Горлянок*», тому що вони також є прикладами антономазії.

Ще один стилістичний прийом, який використовується для створення імен – персоніфікація. Персоніфікація – це різновид метафори, який полягає в тому, що абстрактним поняттям надаються властивості живих сутностей. В нашому випадку, такими абстрактними поняттями є чотири вершники Апокаліпсису: «*Смерть*», «*Голод*», «*Війна*» та «*Забруднення*», які в оригіналі мали назви “*Death*”, “*Famine*”, “*War*”, “*Pollution*”.

Дещо схожими до персоніфікації можуть бути наступні приклади: “*Witchfinder Majors Saucepan, Tin, Milkbottle, deceased and Cupboard*”, яких переклали як «*Майори відьмолочи Скворід, Консерв, вже покійний Бутиль-Молоко та Буфет*». Це вигадані солдати та оскільки імена цих «службовців» мають на увазі чоловічий рід, тому в перекладі до слів додають закінчення чоловічого роду.

Також ми маємо дві назви, які також потрібно правильно відтворити: “*Almighty*” – «*Всевишній*» . “*Almighty*” позначає «всемогутній», але зважаючи на те, що це слово використовується як звернення до Бога, перекладачі трошки змінили його на «всевишній». “*Dog*” – «*Барбос*». Власник собаки хотів назвати його найпростішим ім'ям, але в нашій мові не прийнято називати собаку «Собакою», тому перекладачі вирішили замінити на найбільш поширене ім'я серед собак «Барбос».

Влахов С. І. [Влахов 1980, с. 98] виділяє два основних способи перекладу стійких словосполучень: фразеологічний та нефразеологічний. Фразеологічний спосіб можливий з допомогою прямого еквівалента або

аналога. Нефразеологічний шлях включає в себе переклад за допомогою калькування, описового перекладу та контекстуальної заміни.

Гарним прикладом фразеологічної еквівалентності буде біблійний вираз *“Be kind to each other”*. Його українській еквівалент *«Будьте ласкаві один до одного»* також з Біблії. Також можуть бути часткові еквіваленти, наприклад у виразі *“God’s plans are ineffable”* перекладено як *«Шляхи Господні несповідимі»*. В даному випадку *“plans”* були замінені на *«шляхи»*. Ще одному сталому виразу *“Great plan”* було знайдено частковий еквівалент *«Великий задум»*. В цей раз *“plan”* перекладено як *«задум»*. Наступне слово сполучення *“flaming sword”* було перекладено як *«полум’яний меч»*. Цей меч – релігійний міфологічний символ, що палає вогнем надприродної сили. Оскільки він з’являвся в Біблії та має свою власну усталену назву, то перекладати цю назву потрібно за допомогою еквівалентів, як і було зроблено. Наступний вираз має свій еквівалент в українській мові, але був навмисно змінений автором: *“From the top of his head to the tips of his hoofy-woofies”* – *«Від макітри до самих конітець»*. Тут замінили *“toe”* на *“hoofy-woofies”* оскільки цей вираз був застосований по відношенню до Антихриста, який імовірно має такі характеристики зовнішності.

З іншого боку існує багато виразів, які не мають еквіваленту в українській мові, тому їм потрібно шукати фразеологічні аналоги або скористатися описовим перекладом. Наприклад, *“Be a real feather in your cap”*, що переклали як *«Перо тобі позолотять»*. В цьому випадку оригінальний вираз був дещо змінений, зазвичай використовується вираз *«be a real feather in your wing»*, що позначає досягнення, яким пишаються. Оскільки в українській мові подібного виразу немає, перекладачі зробили еквівалентний описовий переклад. Також ми маємо такий фразеологізм як *“Stretch the truth”*, який в українській мові просто *«Прибріхувати»*. Цей вираз позначає *«бути не зовсім відвертим»*, тому така заміна є досить логічним рішенням. Ще одним фразеологізмом, якого немає в українській мові є *“Play*

for a sucker” – «Обвести навколо пальця». Цей вираз позначає «відноситися до когось, як до недалекого, та користуватись цим», але в нас немає еквіваленту для цього виразу, тому перекладачі використали описовий переклад. Прикладом фразеологічного аналогу може слугувати “*Agnes Nutter’s last prophecy was on the money*”, який українською буде звучати як «останнє пророцтво Агнеси Псих влучило в яблучко». Вираз “on the money” позначає точний, влучний, тому український аналог «в яблучко» добре сюди підходить.

Одна з категорій перекладу сталих виразів – власні імена. Наприклад, “*Hell Hound*”. Ця назва походить з грецької міфології, тому доречним буде взяти еквівалент з української мови, який звичніший для глядача – «Цербер». Схожа ситуація з “*Table Round*” та “*Pavlovian instinct*”, які в перекладі будуть називатися «Круглий стіл» та «рефлекс Павлова».

Імена персонажів та реалії відіграють велику роль в телесеріалі, тому варто приділити їм достатньо уваги та вибрати правильну стратегію для перекладу.

2.4 Відтворення стилістичних засобів

Телесеріали та аудіо-візуальні тексти відрізняються від звичайних текстів за своєю природою, тому наявність таких стилістичних рівнів як графічний стилістичний рівень відсутня. Натомість ми можемо повністю зосередитися на інших стилістичних рівнях, таких як фонетичний, лексичний та синтаксичний. Звичайно, в телесеріалі представлені не всі стилістичні прийоми цих рівнів, це напряду зумовлено особливостями матеріалу, що ми розглядаємо. Тому ми ретельно розглянемо наявні стилістичні прийоми, чому їх переважна кількість, та яку функцію вони виконують.

2.4.1 Стилiстичнi засоби фонетичного рiвня. Алiтерацiя – це навмисний багаторазовий повтор однакових (або акустично схожих) звукiв або звукосполучень. Основна функцiя такого стилiстичного прийому – пiдвищення виразностi виразу за рахунок особливої органiзацiї звукового потоку. Гальперiн [Гальперин 1981, с. 113] зауважує, що алiтерацiя зазвичай не несе в собi додаткового змiстового навантаження, тому якщо ми не зможемо вiдтворити цей стилiстичний прийом, ми нiчого не втратимо, окрiм милозвучностi. Навiть якщо в певну алiтерацiю закладався змiст, вiн дуже нечiткий, тому його ледве можна вiдтворити. Наприклад, у нас є iм'я “*Damien Dowling*”, українською «*Демiан Даулінґ*», яким хотiли назвати немовля, але воно було занадто алiтерацiйним, тому i не пiдiшло. Як ми можемо бачити, повторюються лiтери “d” та “n”, якi i створюють цю алiтерацiю.

Наступний приклад – колискова, яку спивав демон Кроулі iмовiрному Антихристу:

*Go to sleep and dream of pain,
Doom and darkness, blood and brain,
Sleep so sweet, my darling boy,
You will rule when Earth's destroyed.*

В даному випадку можна простежити повторювання, особливо у другому рядку, звукiв “d”, “n” та “b”, якi викликають не дуже приємнi асоцiацiї, наприклад, розруха та безнадiйнiсть. У третьому рядку повторюється звук “s”, що тим не менш викликає позитивнi асоцiацiї. З iншого боку, в українському перекладi алiтерацiю вiдтворено не було:

*Засинай, i нехай сняться тобі
Бiль i морок, рiки кровi,
Спи солодко, хлопчику мiй,
Правитимеш ти на Землi зруйнованiй.*

Оскільки це колискова, тому в оригіналі наявні ритм і рима. Їх в українському перекладі також не відтворено.

Рима - це повторення однакових або подібних кінцевих звукосполучень слів.

Ритм - це потік, рух, процедура тощо, що характеризується в основному регулярним повторенням елементів або ознак, таких як ритм або акцент, в чергуванні з протилежними або різними елементами чи ознаками [Webster's New World Dictionary]. Рима та ритм мають важливу функцію у посиленні емоцій та почуттів, тому достатньо важливо не втратити цей рівень сприймання [Гальперин 1981, 118]. Ці стилістичні прийоми добре представлені в наступних прикладах:

*When robins blue chariot inverted be,
Three wheels in the sky,
A man with bruises be upon your bed,
Aching his head for willow fine.*

У цьому пророцтві представлений перехресний спосіб римування та наявний певний ритм.

*Коли синя механічна колісниця
Зверне в небо усі три свої колеса,
Та чоловік забитий ляже на твоє ліжко
Потрібно буде вербове зілля від болю в голові*

З іншого боку, в українському перекладі і ритм і рима не були відтворені.

*When the skies are crimson seen,
Then ye both must stand between the
World of life and the world of war,
Where the iron bird lands no more.*

В цьому пророцтві також були задіяні парна рима та ритм, також вони в цьому прикладі більш помітні.

Коли небеса стануть багряними

Ви обоє станете між

Життям та війною

Там, де залізний птах більше не літає.

В перекладі не можливо виявити ритм або риму. Оскільки в усіх прикладах відсутні рима та ритм, можна сказати, що емоціональна насиченість, за яку відповідають прийоми фонетичного рівня, була втрачена.

2.4.2 Стилiстичнi засоби лексичного рiвня. Гiпербола – фiгура мови, яка характеризується навмисним перебiльшенням якостей предмета або явищем, посилюючи виразнiсть, надаючи виразу емфатичний характер. Наприклад, у виразi “*Sorry, consecrated ground. It`s like being at the beach in bare fits.*” Друге речення – порiвняння, до того ж гiперболiзоване, щоб показати звичайному глядачу, що для демона освячена земля не дуже безпечне мiсце. В українському перекладi її зберегли i переклали як «*Вибачте, освячена земля. Наче по розпеченому пiску.*»

Мейозис – фiгура мови, яка протилежна гiперболi. Мейозис представляє собою навмисним применшенням якостей, посилюючи виразнiсть мови. Ми можемо побачити це у наступнiй фразi: “*We may have both started off as angels, but you are fallen. – I didn`t really fall. I just, you know, sauntered vaguely downwards*”. Українською це переклали як «*Можливо ми обидва починали як янголи, але ти занепалий. – Я не надто занепалий. Просто прогулювався трiшки по низхiднiй*». Коли Азiрафаель хоче натякнути, що Кроулі – занепалий янгол, Кроулі, в свою чергу, намагається згладити ситуацiю i сказати, що все не так страшно, як здається та пом`якшити слово «занепалий», це виявлено у фразi «просто прогулювався трiшки по низхiднiй». Ще одним прикладом мейозису може слугувати iнакший вираз Кроулі: “*Get up there and make some trouble*”. Словосполучення “*some trouble*” може позначати «маленькi неприємностi»,

але воно використовується для того, щоб описати ситуацію, коли Єва вкусила заборонений плід (яблуко) з дерева, що в Біблії вважається першим і самим великим гріхом людства. Український переклад «влаштуй скандальчик», на нашу думку, не зовсім підходить до цієї ситуації. У більшості людей слово «скандал» асоціюється зі сварками та криками, хоча в нашому випадку все було досить тихо і мирно. Незважаючи на не зовсім вдалий вибір слова, перекладачі пом'якшили його за допомогою суфіксу, зробивши його більш наближеним до оригіналу.

Метафора та метонімія – універсальний в своїй основі способи переосмислення значення слів і перенесення найменування з одного денотата на інший, але в метафорі перенесення найменування здійснюється на основі схожості (реального або вигаданого) двох об'єктів, а в метонімії він здійснюється на основі зміжності двох об'єктів. Приклад метафори наведено у виразі *“The book had just begun to tick”*. Де книгу порівнюють з годинником: настав той час, коли пророцтва у книзі будуть мати велике значення для долі персонажів, книгу привели у дію, як годинник. Українською метафору було перекладено як *«Книга почала зворотній відлік.»* Казакова [Казакова 2002, с. 143] пропонує перекладати метафори наступним чином: якщо в оригінальній мові та мові перекладу співпадають правила поєднання та традиції вираження емоційно-оціночної інформації, які вживаються в даному випадку, тоді рекомендовано застосовувати повний переклад. Ми не зовсім погоджуємося щодо «зворотній», тому що, на нашу думку, можна було не використовувати це слово. Наступним прикладом метафори може слугувати *“rain hadn't been invented yet”*. Українською мовою переклад звучить як *«створити дощ ще не встигли»*. Автор говорить про дощ, як про якийсь винахід або річ – щось штучне, коли ми сприймаємо дощ, як природне явище. Тому використання дієслова “invented” підкреслює цю штучність. В перекладі не вийшло відтворити значення цього дієслова так

яскраво. Оскільки «створити» може використовуватися з будь-яким словом і не несе в собі потрібного відтінку значення.

“I’m afraid, that is the Holy Grail of prophetic books. – The Fuehrer also wants the Holy Grail. And the Spear of Destiny, should you run across them.”

Вцьому прикладі книга пророцтв порівнюється зі Святим Граалем, але співрозмовник сприйняв цю метафору буквально. Українською цей приклад

виглядає наступним чином: *«Боюся, це Святий Грааль пророчих книг. – Фюрер також хоче Святий Грааль, і Спис Долі, якщо вони вам трапляться.»*

Наступним прикладом у нас йде метонімія: *“Shadwell’s limited imagination had been beginning to struggle at this point.”* Тут увага зосереджується на окремій частині Шедвела, а саме на його уяві. В оригіналі використовується слово “struggle”, щоб показати наскільки чоловікові тяжко давалось вигадкування імен. В українському перекладі фрази *«Обмежена уява Шедвела до цього часу вже забуксувала»* використовується вже «буксувати»,

що наштовхує на асоціації з машиною, яка застрягла. Ще один схожий приклад метонімії в цій фразі: *“What would you say if I told you that this hand had just exorcised a demon clean off the surface of the earth?”*, яка українською

перекладається як *«Щоб ви сказали, якби дізналися, що ця рука щойно вигнала демона начисто з лиця Землі»*. Замість «людини, яка вигнала демона» використовується «рука» (окрема частина людини). Для цих прикладів

можна застосовувати повний переклад, тому що мовні і культурні традиції вираження індивідуальних властивостей в двох мовах співпадають [Казакова 2002, 153].

Іронія – це будова мови, при якій усі вислови в цілому, нібито свідчать про позитивне або нейтральне відношення мовця до даного явища, насправді виражає його більш або менш негативне ставлення. Наприклад, *“Have a nice doomsday”*, що українською перекладено як *«Гарного судного дня»*, але судний день не може бути гарним. В цьому випадку було використано повний переклад, тому що соціально-культурні асоціації співпадають

[Казакова 2002, 162]. Також у нас є приклад, який з'являється на самому початку серіалу: *“Warning, kids! Causing Armageddon can be dangerous. Do not attempt it in your own home”*. Цей вираз в жартівливому настрої застерігає нас, що Армагедон це небезпечно і тому не потрібно його створювати. Також цей вираз асоціюється у нас з застереженням про пожеж, але не виглядає таким серйозним. Насправді ж Армагедон є темою цього телесеріалу, тому таке застереження вже не виглядає таким простим. В українській мові було використано повний переклад: *«Увага, діти! Влаштовувати Армагедон може бути небезпечно. Не намагайтесь повторити це вдома»*.

Порівняння – стилістичний прийом, який складається з часткового уподібнення двох об'єктів дійсності (або їх якостей), які відносяться до різних класів. Зазвичай порівняння характеризується ще і наявністю порівняльних слів. Наприклад у фразі *“As if Armageddon were a cinematographic show you wished to sell in as many countries as possible.”* Ми маємо порівняльну конструкцію “as if” та зіставлення Армагедону з блокбастером. В українському варіанті ця конструкція відтворена словом «наче»: *«Наче Армагедон це блокбастер, і його треба продати в усі можливі країни»*. *“This proves two things: firstly, that God do not play dice with the universe; I play my own game of ineffable devising. For everyone else it`s like playing poker in a pitch-dark room, for infinite stakes, with a dealer who won`t tell you the rules, and who smiles all the time”*. В цьому фрагменті Бог пояснює, яким чином відбуваються будь-які події у світі. Нам здається, що це просто як кидати гральний кубик, але все набагато складніше. Гра Бога порівнюється з грою в покер при дуже невдалих умовах. В нашій мові цей фрагмент звучить наступним чином: *«З цього випливають два висновки: по-перше, Бог грає зі всесвітом зовсім не в кості. Я веду незбагненну гру власного винаходу. Для всіх інших це наче гра в покер у темній кімнаті, з нескінченними ставками, а правила відомі тільки круп'є, який увесь час*

посміхається». Також можна помітити гіперболу в описі «умов» покеру. Вона використовується для того, щоб показати більш яскравий контраст.

Оксюморон – це поєднання протилежних за значенням лексичних одиниць, в результаті якого виникає нове смислове поєднання. Оксюморон розкриває суперечливі сторони явища або двоякість настрою чи стану. Наприклад *“Little demonic miracle of my own”*. В серіалі слово “miracle” використовується для означення втручання янгола. Але у цьому випадку ми бачимо поєднання “miracle” з “demonic”, які є протилежними за своїм значенням. Українською цей вираз було перекладено як *«Невеличке демонічне диво від мене»*.

У фразі *“I’m getting myself quite calmly worried about being shot...”* разом використовуються слова “calmly” та “worried”, які протирічать за своїми значеннями. В перекладі це також було відтворено: *«Я вкрай спокійно переживаю, що мене можуть застрелити...»* Також ми бачимо використання оксюморону у фразі *“Chaw is food-free food”*, щоб підкреслити не натуральність запропонованої їжі. Використання такої конструкції нашо́вхує на асоціації з “sugar-free”, “gluten-free”. Щоб хоч якось зберегти цю особливість, на українську мову цей прийом був перекладений як *«Пайок – це їжа без їжі»*. Дуже схожа ситуація з наступним прикладом: *“Fries that have never seen a potato”*. Беручи до уваги те, що в оригінальній фразі мається на увазі те, що смажена картопля не готується з картоплі, в перекладі її назвали смаженою стружкою, щоб підкреслити ненатуральність: *«Смажена стружка, яка в житті не була картоплею»*.

Зевгма або зевгматична конструкція представляє такий спосіб структурної організації виразу, при якому опорний компонент конструкції водночас виступає і як елемент фразеологічного сполучення і як елемент вільного сполучення слів. Наприклад, ми можемо прослідкувати це у наступній конструкції: *“She’s been killing time for so long now. Time, and sometimes people”*. Українською це переклали як *«Надто довго вона вбивала*

час та іноді людей». Тут разом було використано фразеологічну конструкцію «вбивати час» - нічого не робити та конструкцію з прямим значення «вбивати людей». У наступному прикладі “*Eating chaw can help you to lose weight, hair and kidney functions*”. Ми маємо дещо іншу ситуацію: тут немає фразеологічних конструкцій, але наявні однорідні члени речення, які погано поєднуються один з одним за смислом, наприклад, «втрачати вагу» та «втрачати ниркові функції». В перекладі це також відтворено: «*Поглинання пайка допомагає втрачати вагу, волосся і ниркові функції*».

Антитеза – це протиставлення двох слів або словосполучень, протилежних за своїм змістом. Прикладом антитези може слугувати наступний вираз: “*You may be vulnerable to a stomach upset today, so avoid salads*”. Антитеза тут знаходиться в суперечливій пораді не їсти салат. Зазвичай, щоб шлунок не болів рекомендують уникати важкої їжі, яку замінюють салатами. В українській мові теж було відтворено антитезу: «*Сьогодні найбільш вразливий шлунок, тож краще відмовтеся від салатів*».

2.4.3 Стилiстичнi засоби синтаксичного рiвня. Синтаксичний паралелiзм – стилiстичний прийом, заснований на тотожнiй будовi двох (або бiльше) речень або їх частин. Паралелiзм може бути повним, неповним або частковим. У прикладi, що наведений далi, застосовується частковий паралелiзм: “*What he does is put the fear of God into them. Or, more precisely, the fear of Crowley*”. Це виражається у фразах “the fear of God” та “the fear of Crowley”, щоб пiдкреслити становище Кроулі, яке тотожне становищу Бога. В українській мові був представлений наступний переклад: «*Він наганяє страх Божий, або, точніше, страх перед Кроулі*». Нажаль, синтаксична конструкція в перекладі була втрачена. В наступному прикладі синтаксичний паралелiзм був використаний для того, що вираз був бiльш доречним для ситуації, коли головні герої зустрічались в парку, де не було стiн, тому ми

маємо таку фразу: *“Walls have ears. Well, not walls. Trees have ears. Ducks have ears”*. В першому реченні використовується фразеологізм *“walls have ears”*, але оскільки він не підходить, головний герой починає будувати інші вирази, які подібні до першого. В українському варіанті це також було добре відтворено: *«І стіни мають вуха. Не стіни, дерева мають вуха. Качки мають вуха.»* В наступному прикладі ми теж можемо спостерігати паралелізм: *“What Mr. Slick done now? – I’m not sure. But I know it’s nothing good. – Oh! Well, that’s alright, then. He’s not meant to do good. – Figure of speech. Nothing bad, then”*. Оскільки Кроулі (Містер Слизняк) демон, він не може робити добрі справи. Тому його колеги вирішили замінити «нічого хорошого», яке вони сприйняли у прямому сенсі, на «нічого поганого», але через це втрапився зміст першого виразу. В українському перекладі цей зв’язок було відтворено: *«Що там Містер Слизняк накоїв цього разу? – Не впевнений. Але знаю, що нічого хорошого. – Тоді все в порядку. Йому не належить робити добро. – Образний вираз. Тоді нічого поганого»*. Схожа ситуація виникла і з наступним виразом: *“Aziraphale, for God’s sake...for Satan’s sake...for somebody’s sake, where are you?!”* Таким синтаксичним паралелізмом показана невпевненість Кроулі в тому, кого назвати. Він не може сказати «зарад Бога», тому що він демон, і «заради диявола» він також не може сказати, тому що диявол не творить чудес. Тому він вже не знає, кого назвати. Український переклад виглядає наступним чином:

«Азірафаелю, заради Бога...заради диявола...заради кого завгодно, де ти?!»

Хіазм – різновид паралелізму, особливістю якого є зміна синтаксичних зв’язків між повторюваними членами паралельної конструкції. Основна стилістична функція хіазма – надати новий додатковий зміст виразу, зафіксувавши увагу на повідомляемому факту, таким чином виокремлюючи його [Мороховский 1984, с. 148].

У прикладі *“She’s never failed me. Sometimes I fail her”*. Ми чітко бачимо взаємо-зворотній зв’язок, який нам хотіли показати, але в

українському перекладі його не так добре видно через будову речень, які відрізняються від оригіналу: «Вона ніколи мене не підводила. Іноді я її підводжу». Теж саме ми спостерігаємо і в іншому прикладі: “*I just hope nothing’s happened to him. – He happens to everything*”. Попри зміну будови речень зміст в перекладі не губиться: «Сподіваюся, з ним нічого не сталося. – Тільки він може статися з чимось».

Найбільш вживаними стилістичними прийомами стали прийоми лексичного рівня, а саме каламбур, оксюморон та зевгма. Оскільки саме завдяки створюється бажаний комедійний ефект в телесеріалі.

ВИСНОВКИ

В процесі виконання цієї дослідницької роботи ми дослідили велику кількість лінгвістичних особливостей та стилістичних прийомів на основі телесеріалу “Good Omens”. Також ми дослідили сам переклад аудіовізуальних матеріалів, зокрема кінопереклад, його визначення, специфіку та особливості, місце серед інших перекладів.

На нашу думку найбільш влучним буде визначення “screen translation”, якщо ми говоримо про кінофільми та телесеріали. Також ми дізналися про загальні характеристики аудіовізуальних творів, відповідно до П. Забальбеаскоа:

- 1) Вербальний аудіокомпонент: чутні слова;
- 2) Невербальний аудіокомпонент: музика та спецефекти;
- 3) Вербальний візуальний компонент: різного роду надписи;
- 4) Невербальний візуальний компонент: зображення та робота оператора.

Це дуже складний матеріал для перекладу, оскільки він складається з багатьох каналів. Також варто зауважити, що потрібно відтворювати в мові перекладу на основі оригіналу. Важливо приділяти цьому велику увагу, тому що це впливає на якість відтворення лінгвостилістичних особливостей.

Також ми більш детально розглянули специфіку кінотекстів. І вирішили спиратись на схему представлену Фредеріком Шомом. В ній показані звуковий канал, візуальний канал, вербальні знаки та невербальні знаки. Ми вважаємо її більш повною та детальною ніж інші схеми. Варто зауважити, що в межах своєї роботи ми спирались лише на звуковий канал вербальних знаків.

Якщо говорити про положення кінотекстів серед інших видів текстів, то найбільш відповідною для нашого дослідження ми вважаємо типологію Снелл-Хорнбі, в якій кінотекст знаходиться на рівні “F”, що позначає його специфічність.

Також хотілось зауважити про типологію перекладацьких помилок, які можуть бути наявними саме в аудіовізуальному перекладі. Авторами стали Рожков Р. О. та Мамонова О. Ю., а типологія зазначена нище:

- 1) Технічні порушення;
- 2) Викривлення інтертекстуального характеру;
- 3) Загальнолінгвістичні порушення

Відповідно до теми нашого дослідження ми не розглядали технічні порушення, а зосередились лише на загальнолінгвістичних порушеннях.

В цьому серіалі було виявлено велику кількість прийомів стилістичного рівня, зокрема каламбур, відтворення якого в мові перекладу впливає на відтворення світу телесеріалу, який, в свою чергу, впливає на загальне враження. Нажаль, перекладати такі жарти дуже складно, тому перекладачі не в усіх випадках впорались з цим. Були випадки повної втрати змісту. Ще одним вживаним стилістичним прийомом є оксюморон та зевгма. Оскільки саме ці особливості телесеріалу передають його комедійність, вони є важливими моментами, які потрібно враховувати при перекладі. Якщо говорити про інші стилістичні прийоми, то переважну більшість з них вдалося відтворити відповідними засобами в українській мові.

Ще одною особливістю цього серіалу є біблійна тематика. Тому ми можемо знайти багато біблійських імен, назв, іноді фразеологізмів. До того ж багато діалогів містять в собі фрази з відтінком біблійності, яку потрібно відтворити в мові перекладу. Перекладачі впорались з цим завданням, тому ми можемо почути еквівалентний переклад назв та імен українською мовою. Завдяки інформації, яку ми знайшли нам вдалося:

- розкрити характер та особливості кіноперекладу;
- визначити лінгвостилістичні особливості;
- дослідити методи відтворення лінгвостилістичних особливостей;
- проаналізувати та систематизувати отриманні знання.

Перспективи цього дослідження полягають в тому, щоб знайти кращі способи відтворення лінгвостилістичних особливостей в аудіовізуальних творах, спираючись на особливості та специфіку матеріалу для перекладу та форми відтворення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

СПИСОК ТЕОРЕТИЧНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алексеева И. С. Текст и перевод. Вопросы теории. Москва : Международные отношения, 2008. 184 с.
2. Аносова Н. Э. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/zakadrovyyu-perevod-i-subtitrirovanie-osobennosti-i-perspektivy/viewer> (дата звернення: 16.11. 2020)
3. Антрушина Г. Б., Афанасьева О. В., Морозова Н. Н. Лексикология английского языка: Учеб. пособие для студента. Москва : Дрофа, 1999. 288 с.
4. Арбекова Т. И. Лексикология английского языка. Москва : Высшая школа, 1977. 240 с.
5. Арнольд И. В. Лексикология современного английского языка: учеб. пособие. Изд. 2-е. Москва : ФЛИНТА, 2012. 376 с.
6. Виноградов В. С. Лексические вопросы перевода художественной прозы. Москва : Изд-во Моск. ун-та, 1978. 174 с.
7. Виноградов В. С. Введение в переводоведение. Москва : Правда Севера, 2001. 224 с.
8. Влахов С. И. Непереводимое в переводе. Москва : Международные отношения, 1980. 342 с.
9. Гальперин И. Р. Стилистика английского языка. Москва : Высшая школа, 1981. 293 с.
10. Гарбовский Н. К. Теория перевода: Учебник. Москва : Изд-во Моск. ун-та, 2004. 544 с.
11. Горшкова В. Е. Кинодиалог. Образ-смысл. Перевод. Иркутск : МГЛУ ЕАЛИ, 2014. 367 с.

12. Исмаилова Т. А. Перевод названий фильмов. *Вестник ВолГУ*. 2017. Выпуск 15. С. 38-40.
13. Казакова Т. А. Практические основы перевода. Санкт-Петербург : Союз, 2002, 178 с.
14. Калинина С. И., Степанова М. М. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/razrabotka-strategiy-perevoda-audiovizualnyh-novostnyh-soobscheniy/viewer> (дата звернения: 17. 10. 2020)
15. Козуляев А. В. Обучение динамически эквивалентному переводу аудиовизуальных произведений: опыт разработки и освоения инновационных методик в рамках школы аудиовизуального перевода. *Вестник Пермского национального исследовательского политехнического университета*. 2015. №3 (13). С. 3 – 24.
16. Комиссаров В. Н. Современное переводоведение. Курс лекций. Москва : ЭТС, 1999. 192 с.
17. Кунин А. В. Курс фразеологии современного английского языка. Москва : Высшая школа, 1996. 381 с.
18. Кухаренко В. А. Интерпретация текста: уч. пособие. Москва : Просвещение, 1988. 192 с.
19. Латышев Л. К. Технология перевода: учебное пособие для студентов вузов. Москва : Академия, 2007. 317 с.
20. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллинн : Ээсти Раамат, 1973. 92 с.
21. Лотман Ю. М., Цивьян Ю. Г. Диалог с экраном. Таллин : Александра, 1994. 214 с.
22. Лутков Е. А. Мультиформатность аудиовизуального перевода. *Вестник ВолГУ*. 2016. Серия 9, Выпуск 14. С. 163-167.
23. Малёнова Е. Д. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/teoriya-i-praktika-audiovizualnogo-perevoda-otchestvennyu-i-zarubezhnyu-opyt/viewer> (дата звернения: 16. 10. 2020)

24. Милевич И. Г. Стратегии перевода названий фильмов. *Русский язык за рубежом*. 2007. Выпуск 5. С. 65-71.
25. Милевич И. Г. Переводы названий художественных фильмов: тактики эвфемизации и деэвфемизации. *Медиалингвистика*. 2016. Выпуск 2 (12). С. 103-112.
26. Мороховский А. Н. Стилистика английского языка. Киев: Вида школа, 1984. 235 с.
27. Мунэн. Ж. Теоретические проблемы перевода. *Перевод как языковой контакт*. Москва, 1978. С. 36-41.
28. Райс К. Классификация текстов и методы перевода. Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. URL: <http://www.philology.ru/linguistics1/reiss-78.htm>. (дата звернення: 20.08.2020).
29. Рожков Р. О., Мамонова Е. Ю. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tipologiya-oshibok-pri-audiovizualnom-perevode-dlya-zakadrovogo-ozvuchivaniya/viewer> (дата звернення: 15. 10. 2020)
30. Сергеенков С. А. Кинематограф – взгляд за кулисы. *Журнал «Мосты»*. 2015. №2 (46). С. 59-60.
31. Тихонова А. В. Проблемы перевода названий зарубежных фильмов на русский язык на примере англоязычных и италияязычных фильмов. Идеи. Поиски. Решения: сборник статей VII Междунар. науч. практ. конф. 2015. С.136-142.
32. Федоров А. В. Основы общей теории перевода. Москва : Филология три, 2012. 416 с.
33. Якобсон Р. О. Избранные работы. Москва : Прогресс, 1985. 460 с.
34. A Companion to Translation Studies / Eithne O`Connell et al. Toronto : Multilingual Matters Ltd, 2007. 177 p.
35. Audiovisual translation Language Transfer on Screen (ed. by Jorge Diaz Cintas and Gunilla Anderman). London: Palgrave Macmillan, 2009. 252 p.

36. Baumgarten N. Yeah, that's it!: Verbal Reference to Visual Information in Film Texts and Film Translations. URL: <https://www.erudit.org/en/journals/meta/2008-v53-n1-meta2114/017971ar/>. (дата звернення: 29.09.2020).

37. Chaume F. Film Studies and Translation Studies. Two Disciplines at Stake in Audiovisual Translation. *Meta* 49 : 1, 2004. P. 12–24.

38. Ciaro D. Issues in Audiovisual Translation. URL: https://www.academia.edu/32927855/9_ISSUES_IN_AUDIOVISUAL_TRANSLATION_DELIA_CHIARO (дата звернення: 01.10.2020).

39. Dwyer T. *Speaking in Subtitles: Revaluing Screen Translation*. Edinburg : University Press, 2017. 220 p.

40. E-Chou Wu. *Providence Forum: Language and Humanities Vol. VIII, No.1*, 2014. P. 149-182.

41. Gambier Y. Translation Studies, Audiovisual Translation and Reception. *Reception Studies and Audiovisual Translation*. Amsterdam : John Benjamins, 2018, 141. P. 43-66.

42. Gottlieb H. Multidimensional Translation: Semantics turned Semiotics. URL: http://www.translationconcepts.org/pdf/MuTra_2005_Proceedings.pdf (дата звернення: 21.11.2020).

43. Holmes, James S. *The Translation Studies Reader*, 2nd edition. London and New York: Routledge, 2004. 500 p.

44. Munday J. *Introducing Translation Studies*. London : Routledge, 2016. 376 p.

45. Pérez-González L. *Multimodality in Translation and Interpreting Studies*. URL: https://www.academia.edu/4490004/_2014_Multimodality_in_Translation_and_Interpreting_Studies (дата звернення: 30.08.2020).

46. Routledge Encyclopedia of translation Studies (ed. by Mona Baker and Gabriela Saldanha). London and New York : Routledge, 2008. 661 p.
47. Snell-Hornby M. Translation Studies: An Integrated Approach. Amsterdam : John Benjamins, 1998. 163 p.
48. Taylor C. Multimodal transcription in the analysis, translation and subtitling of Italian films. *The Translator* 9.2. 2003. P. 191-205.
49. Whitman-Linsen C. Through the Looking Glass. The Synchronization of American Motion Pictures into German, French and Spanish. Frankfurt am Main : Peter Lang, 1992. 342 p.
50. Williams J. The Palgrave Macmillan Theories of translation. UK : Palgrave Macmillan, 2013. 143 p.
51. Zuber-Skerritt O. Towards a Typology of Literary Translation: Drama Translation Science. URL: <https://www.erudit.org/en/journals/meta/1988-v33-n4-meta322/004168ar/>. (дата звернення: 15.10 2020)
52. Zabalbeascoa P. The Nature of the Audiovisual Text and Its Parameters. URL: https://www.academia.edu/7108170/The_Nature_of_the_Audiovisual_Text_and_its_Parameters (дата звернення: 20. 10. 2020)

СПИСОК ЛЕКСИКОГРАФІЧНИХ ДЖЕРЕЛ

53. Нелюбин Л. Л. Толковый переводоведческий словарь. URL: <http://rus-yaz.niv.ru/doc/translation-dictionary/index.htm> (дата звернення: 15.09.2020).
54. Webster`s Online dictionary URL: <https://www.merriam-webster.com/>. (дата звернення: 15.10. 2020)

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

55. Gaiman N. The Quite Nice and Fairly Accurate Good Omens Script Book. London : HarperCollins Publishers Ltd., 2019. 396 p.
56. Mackinnon D. Good Omens. URL: <https://userials.pro/1292-dobri-pereadvisniki.html> (дата звернення: 18.09.2020).

SUMMARY

The presented paper is dedicated to the analysis of the translation of linguo-stylistic devices in the “Good Omens” TV series.

The object of the work can be defined as research of linguo-stylistic devices and their possible Ukrainian equivalents in the context of screen translation.

The main aim of the paper consists of analyzing the ways and methods of recreating linguo-stylistic devices in Ukrainian screen translation. We used such methods as deduction, observation, and synthesis. It determined the accomplishment of such objectives as:

- profound analysis and systematization of the theoretical foundations of the theory of the screen translation;
- investigation of examples and reintroducing them in Ukrainian screen translation of “Good Omens” TV series.

We investigated the nature and complexity of screen translation (D. Chiaro, Y. Gambier, I. Mylevich, N. Baumgarten). The found results are proving, that multimodality of film translation is the key part of the translation of linguo-stylistic devices. That’s why we need to encounter multiple levels of information.

The scientific novelty of the presented research lies in the investigation of ways of translating linguo-stylistic devices in films and TV series.

Key-words: *linguo-stylistic devices, Ukrainian equivalents, screen translation, “Good Omens” TV series, multimodal texts.*

**Декларація
академічної доброчесності
здобувача ступеня вищої освіти**

Я, Широка Олександра Ігорівна, студентка 2 курсу магістратури, форми навчання денної, факультету іноземної філології, спеціальність 035 Філологія, освітньо-професійна програма переклад (англійський), адреса електронної пошти mashirosimidzu@gmail.com,

- підтверджую, що написана мною кваліфікаційна робота на тему «Лінгвостилістичні особливості англо-українського перекладу телесеріалу “Good Omens”» відповідає вимогам академічної доброчесності та не містить порушень, що визначені у ст. 42 Закону України «Про освіту», зі змістом яких ознайомена;

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

- 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 (студент) _____