

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

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

**Кваліфікаційна робота  
магістра**

на тему **СПЕЦИФІКА УКРАЇНСЬКОГО ПЕРЕКЛАДУ  
АМЕРИКАНСЬКОГО ФАНТАСТИЧНОГО ТЕЛЕСЕРІАЛУ  
“SUPERNATURAL”**

Виконала: студентка 2 курсу,  
групи 8.0350-2ап-з  
спеціальності 035 Філологія  
спеціалізації 035.041 Германські мови  
та літератури (переклад включно)  
освітньо-професійної програми  
Переклад (англійський)  
**Жакун Дар'я Вікторівна**

Керівник: к.ф.н., проф. Клименко О.Л.

Рецензент: к.п.н., доц. Прус С.І.

Запоріжжя – 2021

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

Факультет іноземної філології  
Кафедра романської філології і перекладу  
Освітній рівень магістр  
Спеціальність 035 Філологія  
Спеціалізація 035.041 Германські мови та літератури (переклад включно),  
перша – англійська  
Освітньо-професійна програма Переклад англійський

**ЗАТВЕРДЖУЮ**

Завідувач кафедри теорії та  
практики перекладу з  
англійської мови

«\_\_\_» \_\_\_\_\_ 2021 року

**ЗАВДАННЯ**  
**НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ МАГІСТРА**  
**ЖАКУН ДАР'І ВІКТОРІВНИ**

1. Тема кваліфікаційної роботи магістра (проєкту) «Специфіка українського перекладу американського фантастичного телесеріалу “Supernatural”»  
Керівник кваліфікаційної роботи (проєкту) Клименко Ольга Леонідівна, к.ф.н., проф.  
затверджені наказом ЗНУ від «13» квітня 2021 року №590-с
2. Строк подання студентом кваліфікаційної роботи (проєкту) 22.11.2021 року
3. Вихідні дані до кваліфікаційної роботи (проєкту) теоретичні засади дослідження кіноперекладу; переклад англомовного телесеріалу “Supernatural” українською
4. Зміст розрахунково-пояснювальної записки (перелік питань, які потрібно розробити): проблеми перекладу кінематографічного тексту у працях вітчизняних і зарубіжних учених; стратегії та прийоми перекладу англомовного кінематографічного тексту; труднощі відтворення розмовного мовлення англомовного фантастичного телесеріалу в українському перекладі.
5. Консультація розділів кваліфікаційної роботи (проєкту)

Розділ	Прізвище, ініціали та посада консультанта	Підпис, дата	
		Завдання видав	Завдання прийняв
Вступ	Клименко О.Л.,	07.05.2021	07.05.2021

	к.ф.н., доц.		
Розділ 1	Клименко О.Л., к.ф.н., доц.	03.06.2021	03.06.2021
Розділ 2	Клименко О.Л., к.ф.н., доц.	15.07.2021	15.07.2021
Розділ 3	Клименко О.Л., к.ф.н., доц.	16.08.2021	16.08.2021
Висновки	Клименко О.Л., к.ф.н., доц.	27.09.2021	27.09.2021

6. Дата видачі завдання 22.04.2021 року

### КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№ з/п	Назва етапів кваліфікаційної роботи магістра	Строк виконання етапів роботи (проєкту)	Примітка
1	Пошук наукових джерел з теми дослідження, їх аналіз	Квітень 2021	Виконано
2.	Добір фактичного матеріалу	Травень 2021	виконано
3.	Написання вступу	Червень 2021	виконано
4.	Написання теоретичного розділу	Серпень 2021	виконано
5.	Написання практичного розділу	Вересень 2021	виконано
6.	Формулювання висновків	Жовтень 2021	виконано
7.	Проходження нормконтролю	Листопад 2021	виконано
8.	Одержання відгуку та рецензії	Грудень 2021	виконано
9.	Захист	Грудень 2021	виконано

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

**Магістрант** \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ Д. В. Жакун

Керівник роботи \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ О. Л. Клименко

**Нормконтроль пройдено**

Нормконтролер \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ В. В. Погонєць

## РЕФЕРАТ

Загальна кількість сторінок 62, кількість використаних джерел 83.

**Об'єкт дослідження** – англомовні кінематографічні тексти у контексті перекладу.

**Мета дослідження** – проаналізувати структурно-семантичні особливості перекладу кінотекстів.

У дослідженні застосовано такі **методи**:

1) описовий метод – (для виділення класифікації та інтерпретації лексичних одиниць, які використані для позначення надприродного в тексті скрипту досліджуваного серіалу);

2) метод контекстуального аналізу – (для визначення особливостей функціонування лексем на позначення надприродного в контекстах та виокремлення мовних засобів репрезентації сенсорних складових надприродного);

3) метод компонентного аналізу, (а саме методику членування словникових дефініцій, для виокремлення семантичних складових, що визначають ядерну зону лексико-семантичного поля SUPERNATURAL);

4) елементи кількісного аналізу для узагальнення результатів дослідження в кількісному співвідношенні.

**Отримані результати** дослідження полягають в тому, що вперше представлено структуру лексико-семантичного поля SUPERNATURAL на матеріалі скрипту серіалу «Supernatural» (2 сезон); виокремлено семантичні компоненти лексеми «supernatural» за даними англомовних лексикографічних джерел; проаналізовано лексичні одиниці, які відображають надприродне в англомовному середовищі; виокремлено мовні засоби на позначення надприродного, що відображають візуальне сприйняття, звук, запах, тактильні відчуття та емоції.

**Ключові слова:** кінотекст, візуальне сприйняття, звук, емоції, семантичне поле, тактильні відчуття, запах.

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	3
<b>РОЗДІЛ 1 ЗАГАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ ПЕРЕКЛАДУ КІНЕМАТОГРАФІЧНИХ ТЕКСТІВ</b> .....	7
1.1 Поняття кінотексту як об’єкту перекладу .....	7
1.2 Проблема перекладу кінематографічного тексту у працях вітчизняних і зарубіжних учених .....	13
<b>РОЗДІЛ 2 СТРАТЕГІЇ ТА ПРИЙОМИ ПЕРЕКЛАДУ АНГЛОМОВНИХ ТЕКСТІВ УКРАЇНСЬКОЮ МОВОЮ</b> .....	23
2.1 Застосування доместикації та форенізації при перекладі текстів різних типів .....	23
2.2 Лінгвістичні аспекти перекладу ненормативної лексики .....	29
<b>РОЗДІЛ 3 АНАЛІЗ ОСОБЛИВОСТЕЙ ПЕРЕКЛАДУ АНГЛОМОВНОГО ТЕЛЕСЕРІАЛУ “SUPERNATURAL” УКРАЇНСЬКОЮ МОВОЮ</b> .....	34
3.1 Структурна організація лексико-семантичного поля SUPERNATURAL у серіалі “Supernatural” .....	34
3.2 Труднощі відтворення розмовного мовлення англomовного телесеріалу “Supernatural” в українському перекладі .....	38
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	61
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	63

## ВСТУП

У зв'язку з глобалізацією і поширенням іноземної кінопродукції в Україні аудіовізуальний переклад стає одним з пріоритетних напрямків дослідження.

Тема цього дослідження є актуальною, оскільки як кінематограф, так і кінопереклад з'явилися відносно нещодавно – у ХХ ст. У наші дні значну частку українського відеоринку займає іноземна, перш за все англomовна, кіно- та відеопродукція. У прокаті вкрай популярні північноамериканські картини, а телебачення активно закуповує художні серіали і документальні фільми іноземного виробництва.

Актуальність дослідження визначається, з одного боку, великою кількістю зарубіжних фільмів та серіалів у вільному доступі, з іншого боку – традицією перекладу іноземної кінопродукції, а також низьким відсотком україномовних глядачів, які володіють іноземною мовою на рівні, достатньому для розуміння іноземних серіалів та фільмів в оригіналі.

В Україні, як і в більшості великих європейських країн, прийнято виконувати дубльований переклад. У малих європейських країнах або в країнах, де використовується кілька державних мов, традиційно використовують субтитри.

**Об'єкт дослідження** слугували англomовні кінематографічні тексти у контексті перекладу.

**Предметом дослідження** стали стратегії та прийоми українського перекладу фантастичного мовлення англomовного телесеріалу “SUPERNATURAL”.

**Мета дослідження** – проаналізувати структурно-семантичні особливості перекладу фантастичного телесеріалу “SUPERNATURAL” з англійської мови на українську.

Зазначена мета визначає постановку і вирішення таких конкретних завдань:

- уточнити поняття кінотексту як об’єкту перекладу;
- розглянути лінгвістичні та екстралінгвістичні особливості кінематографічного тексту;
- визначити проблему перекладу кінематографічного тексту у працях вітчизняних і зарубіжних учених;
- дослідити стратегії та прийоми перекладу англійського кінематографічного тексту;
- встановити специфіку лексико-семантичного поля SUPERNATURAL у телесеріалі “SUPERNATURAL”;
- виявити труднощі відтворення розмовного мовлення англійського телесеріалу “SUPERNATURAL” в українському перекладі.

Відповідно до мети і завдань роботи, основними методами дослідження є: описовий метод для аналізу мовних фактів, що включає етапи збору емпіричного матеріалу, спостереження, класифікації, узагальнення, висновків; метод лінгвістичного та перекладацького аналізу і спостереження; а також порівняльно-порівняльний метод.

**Матеріалом дослідження** став телесеріал “Supernatural” та його дубляж українською мовою.

**Практичне значення дослідження** полягає в тому, що воно може бути використане в подальших наукових дослідженнях з лексикології, стилістики, теорії та практики перекладу. Крім цього, отримані дані можуть бути

корисними під час проведення лекцій та семінарських занять з лексикології англійської мови, а також порівняльної лексикології англійської та української мов.

Теоретична значимість кваліфікаційної роботи полягає у можливості використання її результатів у таких теоретичних дисциплінах як, теорія перекладу, лінгвокраїнознавство, лінгвостилістика, методика викладання перекладу, оскільки проводиться аналіз взаємозв'язку мови, суспільства та культури США й Великобританії; уточнено та узагальнено наукові відомості про кінопереклад та його специфіку; конкретизовано основні підходи до перекладу кінотекстів, виявлено труднощі перекладу мовних та позамовних елементів кінотексту.

**Наукова новизна** роботи полягає у тому, що вперше здійснено комплексне дослідження особливостей кіноперекладу та навчання кіноперекладу у контексті англomовного кінотексту, а також проаналізовано особливості та прийоми перекладу кінотекстів українською мовою; здійснено аналіз кількісних та якісних показників перекладу кінотексту, уточнено труднощі такого перекладу та сформульовано рекомендації для перекладачів такого типу текстів.

Робота пройшла **апробацію** в науково-практичній студентській конференції. Результати дослідження представлено у публікації:

1. Жакун Д. В. Проблема відворення розмовного мовлення в фантастичному телесеріалі "SUPERNATURAL". *Різдвяні студентські наукові читання: Матеріали міжвишівської студентської науково-практичної конференції. Запоріжжя* : Запорізький національний університет, 2021.

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

У вступі обґрунтовується вибір теми та її актуальність, визначаються мета і завдання дослідження, перераховуються методи і прийоми



дослідження, встановлюється об'єкт і предмет дослідження, його теоретична та практична значущість, новизна дослідження.

У першому розділі дослідження розглянуті теоретичні засади дослідження, уточнено поняття «кінотекст», «кінодискурс», «кінопереклад». Розглянуто основні засади кінотексту та його особливості як об'єкту кіноперекладу.

Другий розділ роботи присвячений аналізу прийомів та труднощів перекладу англомовних кінематографічних текстів.

У третьому розділі розглядаються стратегії та прийоми англомовного телесеріалу.

У висновку в узагальненому вигляді викладені результати дослідження та окреслені його майбутні перспективи.

Загальна кількість сторінок 61, кількість використаних джерел 83.

# РОЗДІЛ 1

## ЗАГАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ ПЕРЕКЛАДУ КІНЕМАТОГРАФІЧНИХ ТЕКСТІВ

### 1.1 Поняття кінотексту як об'єкту перекладу

Кіно – це культурний феномен, який визначає, зміцнює і перетворює світогляд глядача. Кінофільм є соціально-мовним твором, який об'єднує у собі різні семіотичні системи [Орехова 2013, с. 165].

У сучасних дослідженнях фільм визначається як комунікативний соціально-мовний феномен, який складається з ланцюга подій, які відображають характер, реакцію на події, культурний рівень персонажів. Кожна подія фільму несе інформативну цінність, повідомляє певні відомості, істотні для подальшого розвитку подій [Cronin 2009, p. 94].

Кінофільм є полісеміотичним явищем, продуктом художньої творчості, який здатен передавати значення через зображення, мовлення та музику. Кіно є впливовим засобом для передачі цінностей, ідей та інформації до глядачів [Лукьянова 2012, с. 184]. Це аудіовізуальний твір кінематографії, який складається з епізодів, поєднаних між собою творчим задумом і зображувальними засобами, та який є результатом спільної діяльності його авторів, виконавців і виробників.

З технологічної точки зору фільм являє собою сукупність рухомих зображень(монтажних кадрів), пов'язаних єдиним сюжетом. Кожен кадр складається з послідовності фотографічних або цифрових нерухомих зображень, на яких зафіксовані окремі фази руху. Фільм, як правило, містить звуковий супровід [Лавриненко 2016, с. 24].

За ступенем документальності (достовірності) відеоматеріалу фільми класифікують на ігрові, документальні та науково-популярні. Ігрове кіно поділяється на підтипи відповідно до критеріїв тривалості екранного часу; кількості серій; за відношенням до першоджерела; аудіовізуальним рядом, художньою формою; новаторським підходом; за цільовою аудиторією та її об'ємом; виробником; цілями автора тощо. До цілей автора належать художні інтереси (незалежне кіно), комерційні, суспільно-політичні (ідеологія) та змішані інтереси [Демецька, Федорченко 2010, с. 240].

У сучасних лінгвістичних та семіотичних дослідженнях, присвячених питанню фільму як лінгвістичного та семіотичного феномену, використовуються поняття «кінотекст», «кінодіалог», «кінодискурс» тощо. Розглянемо ці поняття більш детально.

На думку В. Є. Горшкової [Горшкова 2007, с. 267], кінодіалог є одиницею перекладу, це вербальний компонент фільму, смислова завершеність якого завершена відеорядом останнього. Текст кінодіалога є динамічним цілим, що тягне за собою виявлення домінанти того рівня або елемента, на якому насамперед досягається єдність тексту.

У роботах Ю. Г. Цив'ян кінотекст виокремлюється як дискретна послідовність безперервних ділянок тексту. Кінотекст також розглядається як текст культури, найважливішою рисою якого є конструктивність, що створює необхідні передумови для зміни мовної та концептуальної картини світу конкретного індивіда, що сприймає цей текст, його читача чи перекладача [Лукьянова 2011, с. 185].

Найперше дослідження кінофільму було проведено Ю. М. Лотманом [Лотман 1973, с. 63] у монографії «Семіотика кіно і проблеми кіноестетики», у якій він досліджує кінофільм з точки зору семіотики. Ю. М. Лотман вважає, що «кінотекст» може розглядатися як дискретний текст, який складається зі знаків, і недискретний текст, у якому значення приписується тексту. Також

Ю. М. Лотман виділяв такі сегменти кінотексту, як кадр – мінімальна одиниця кіномови, об'єднання яких дають нам кінофрази. Вчений впевнений, що якщо елементи кінофрази (кадри) пов'язані між собою різноманітними функціональними зв'язками, то межа кінофрази просто примикає до наступної, утворюючи відчуття паузи. Примикання кінофрази утворює розповідь, а їх функціональна організація – сюжет. Як можна помітити, кадр ототожнюється зі словом і стає основним носієм значення у кінотексті.

Представники естонсько-російської школи дослідників кінотексту – Г. Г. Слишкін та М. О. Єфремова [Слышкин, Ефремов 2004, с.153] – дають більш узагальнене визначення кінотексту. Вони розуміють кінотекст як текст, що складається з образів, що рухаються і статичних образів, а також усної та письмової мови, шумів і музики, особливим чином організованих та які знаходяться у нерозривній єдності.

Загальна орієнтованість художнього фільму на надання естетичного впливу на глядача, а також його комунікативний соціально-мовний феномен дозволяють класифікувати кінодіалог як художній текст, розглядаючи його як частину цілого [Горшкова 2006, с. 19]. Тому розуміння окремих висловлювань у більшій чи меншій мірі залежить від змісту всього тексту і від того місця, яке вони займають у тексті. Переважання цілого над частиною означає допустимість пожертвування менш суттєвими деталями заради успішної передачі глобального змісту тексту, з урахуванням вимог когерентності та когезії [Cronin 2009, p. 65].

Фільм дозволяє отримати знання про культурне та соціальне середовище персонажів. У культурологічному плані інформативність всього фільму для глядача полягає у тому, що він дізнається нові реалії чужої культури, схеми поведінки й цінності. У соціальному плані представляють перипетії сюжету, вчинки, обумовлені характером персонажів і здійснюються в тих чи інших соціальних умовах, обставинах, у які вони потрапляють. При цьому глядач може об'єктивувати знання про емоційний,

соціальний, психічний стан героя, дозволяє побачити і усвідомити якості його характеру [Szarkowska 2005].

Кінотекст є продуктом суб'єктивного осмислення дійсності колективним автором, оскільки являє собою спільну роботу сценариста, режисера, операторів, композиторів, акторів, костюмерів тощо [Шахновська, Кондратьєва 2019, 96-97].

Кінотекст є зв'язковим завершеним повідомленням, яке виражене вербально (титри, написи, репліки акторів, пісні, закадровий текст) і невербально (шум, музика, образи, руху, інтер'єр, пейзаж, реквізит, спецефекти тощо) [Лавриненко 2016, с. 17-18].

Найбільш відомими типами кінотексту є такі:

1) кіносценарій, формування якого відбувається за певними етапами: сценарна заявка → лібрето → літературний сценарій → чорнова версія сценарію → робочий або режисерський сценарій → пооб'єктний сценарій;

2) записи по фільму (літературні, монтажні, записи кінодіалога);

3) написи (заголовні, проміжні та заключні написи, які називаються титрами) [Szarkowska 2005].

Розглядаючи поняття кінотексту, необхідно також співвідносити його з поняттям кінодискурсу, яке з'явилося у процесі розширення предмету лінгвістики кінотексту. Згадка про кінодискурс зустрічається у працях багатьох дослідників [Журавель 2018, Лукьянова 2011]. Це об'ємне поняття, яке є гіперонімом до інших термінів кінотексту. Кінотекст ототожнюється з фільмом, тоді як кінодіалог – це все сказане в фільмі, що є імітацією реальної комунікації. Кінодискурс же включає в себе обидва цих поняття. Співвідношення явищ кінотексту та кінодискурсу представимо схематично (див. Рисунок 1.1).

Кінодискурс трактується у сучасних дослідженнях як складне явище, що включає в себе зв'язний текст, який є вербальним компонентом фільму, у сукупності з невербальними компонентами – аудіовізуальним поруч із іншими значущими для смислової завершеності фільму невербальними чинниками [Лукьянова 2011].

*Рисунок 1.1*  
*Співвідношення кінодискурсу та кінотексту*



Дослідники встановлюють, що художньому фільму як особливому типу кінотексту, притаманні всі універсальні текстові категорії, обов'язкові й для художнього тексту. В. А. Кухаренко [Кухаренко 1988, с. 70-79] та Г.Г. Слышкін і М. О. Єфремова [Слышкін, Ефремов 2004, с. 36] вважають, що для кінотексту властиві такі категорії, як розкладність, зв'язність, проспекція і ретроспекція, антропоцентричність, побутова та інша темпоральна віднесеність, інформативність, системність, цілісність, модальність і прагматична спрямованість [Слышкін, Ефремов 2004, с. 33].

Дослідники явища кінотексту [Гальперин 2007, с. 21] виділяють наступні його характерні ознаки:

1. Кінотекст – це дискретна одиниця, оскільки його структура є роздільною.
2. Кінотекст зв'язний, оскільки змістовна самостійність епізоду відносна, тому що вимагає опори на кінотекст в цілому.
3. Кінотекст – це когерентне ціле.
4. Світ кінотексту багатовимірний, оскільки події в ньому можуть бути спрямовані як на майбутнє, так і на минуле, мають місце так звані «флешбеки» або «передбачення майбутнього», тобто проспекція і ретроспекція у вузькому сенсі.
5. Кінотекст антропоцентричний, оскільки у центрі розповіді, як правило, знаходиться людина.
6. Кінотекст локально і темпорально відносний, тому що простір і час пов'язані з персонажем (персонажами).
7. Кінотекст – це система, створена колективним автором, тому в ньому нічого не випадково, а всі дії виконують єдину мету.
8. Кінотексту властива багатоканальна інформативність: з одного боку, глядач сприймає інформацію за допомогою зорового і слухового методу, з іншого, він сприймає різні типи інформації (змістовно-фактуальну, змістовно-концептуальну, змістовно-підтекстову).
9. Кінотекст цілісний, оскільки має чіткі сигнали початку і закінчення відео, чіткі часові та просторові рамки, а також чітку інтеграцію лінгвістичної та нелінгвістичні складових.
10. Кінотекст, на думку багатьох вчених, має складний тип модальності, оскільки відображає світ з боку колективного автора, тобто, групи людей.

11. Кінотекст прагматичний, оскільки спонукає глядача до певної дії або відповідної реакції, наприклад, до зміни почуттів, думок, тощо.

Тож, як показав аналіз явища кінотексту та кінодискурсу, він включає у себе лінгвістичну та нелінгвістичну системи. Ці особливості кінотексту становлять особливе значення у контексті кіноперекладу фільмів. Тож, звернемо увагу нелінгвістичні та екстралінгвістичні особливості кінематографічного тексту як об'єкту перекладу.

## 1.2 Проблема перекладу кінематографічного тексту у працях вітчизняних і зарубіжних учених

Кінотекст є об'єктом вивчення не лише з точки зору лінгвістики, але й з точки зору перекладу. Необхідність кіноперекладу виникла дещо пізніше після появи кінематографа. Перше кіно було «німим» (1895-1927 рр.). Кіноперекладу, як такого, у той час ще не існувало: всі дії на екрані коментували оператори, які володіли іноземними мовами. Ера кіноперекладу почалася лише з появою перших ігрових картин, виробництвом яких зайнялися кіностудії, засновані на різних континентах, такі як “Gaumont”, “Pathé”, “Edison Studio”, “Limelight Department” тощо [O'Sullivan 2011, p.55].

Датою народження кіноперекладу можна умовно назвати 1903р. – саме тоді у США вийшла картина «Хатина дядька Тома» (“Uncle Tom's Cabin”). Ця тринадцяти хвилинна стрічка примітна насамперед тим, що в ній вперше були використані інтертитри: текст, що з'являється між сценами і пояснює їх зміст або відтворює репліки героїв.

Пізніше кінокомпанія “Warner Brothers” випустила на екрани перший в історії звуковий фільм «Співак джазу» (The Jazz Singer). Прем'єра фільму – 6 жовтня 1927 р. – і вважається офіційним днем народження звукового



кінематографа. На той момент вже виник «міжмовний бар'єр». Кінокомпанії вирішували цю проблему різними способами:

1. Знімали з різними акторами-носіями мови різні версії одного і того ж фільму на різних мовах;
2. Основні ролі виконувалися акторами, які могли говорити на різних мовах, у той час як другорядних персонажів грали нові актори-носії мови;
3. Актори читали діалоги на різних мовах, читаючи транскрипцію слів іноземної мови англійською з дошки, розташованої позаду камери.

Однак через вкрай високі виробничі витрати, падіння рівня акторської гри і Великої депресії, від цих методів довелося відмовитися. Таким чином, на зміну грі акторів прийшов дубляж. Спочатку дубляж фільмів здійснювали одразу у тій же кінокомпанії, яка й виготовляла фільм, однак пізніше виконання дубляжу переклали на країни, у яких здійснювався прокат фільму – там почали наймати акторів переозвучувати фільми. Саме так почалася ера національного дубляжу – одного з найбільш популярних видів кіно / відео перекладу [Danan M. Dubbing 1991, p. 610].

Третій спосіб перекладу відео та кінофільмів з'явився у 1930-х рр., це – субтитрування. Вважається, що його винайшов американський перекладач Г. Г. Вайнберг. Ранній вид субтитрів коротко передавав сенс діалогів однієї або декількох сцен фільму. Навіть сьогодні, незважаючи на багату історію дубляжу, європейські та багато інших країн світу використовують субтитрування як основний вид кіноперекладу. Для цього є низка причин:

1. Мала кількість населення;
2. Малі збори від прокату іноземних картин;
3. Субтитрування значно дешевше за дубляж (приблизно у 8-15 разів);
4. Велика кількість імпортованих фільмів;
5. Традиція «збереження духу оригіналу»;
6. Кілька державних мов, при цьому для кожної мови є окремий рядок субтитрів (наприклад, у Бельгії або Швейцарії) [Dubbing 1991, p.42].

Розглянувши всі основні терміни та поняття, а також історію кіноперекладу, можемо перейти до визначення поняття та сутності кіноперекладу. Кінопереклад визначається, як переклад художніх ігрових та анімаційних фільмів, а також серіалів. Кінопереклад є свого роду симбіозом письмового та усного перекладів [Чернова 2013].

Кінопереклад включає в себе кілька видів: субтитрування, дубляж і закадрове озвучення. Це три найбільш поширених види кіноперекладу, і вибір одного з них залежить від країни, у якій виконується кінопереклад, а також від призначення перекладного продукту. Це може бути кіно, телепередача або ж DVD-диск [O'Sullivan 2011, p. 9].

Субтитрування – це переклад у вигляді письмового тексту, який зазвичай розташовується у нижній частині екрана і який передає діалог героїв, а також різні елементи дискурсу (листи, графіті, рекламні вставки, написи, плакати та інше) і слова пісень. Субтитрування – найбільш поширений тип перекладу кінофільмів у невеликих європейських країнах, таких як Нідерланди, Греція та скандинавські країни. Закадровий переклад або напівдубляж – це переклад скрипта діалогу, який транслюється практично синхронно з треком оригінального діалогу. В англomовних країнах такий вид перекладу найчастіше використовується в документальних фільмах та інтерв'ю-матеріалах. Перекладний діалог не накладається на трек з оригіналом, але транслюється з невеликим запізненням. Закадрове озвучення є стандартним видом аудіовізуального перекладу художніх фільмів і телепередач в Україні, Польщі та низці інших західних європейських країн [O'Sullivan 2011, p. 9-10].

Також варто відзначити ще один вид аудіовізуального перекладу – синхронний переклад. Цей вид перекладу використовувався на міжнародних кінофестивалях та інших аналогічних заходах. На сьогоднішній день цей вид перекладу фільмів практично себе вичерпав, тому що всі фільми на міжнародних кінозаходах в обов'язковому порядку субтитруються. Однак

говорити, що синхронний переклад фільмів припинив своє існування, поки передчасно [Громова 2013, с. 28-29].

Дублювання і закадровий переклад виступають під назвою «переозвучування». При дубляжі на трек з оригінальним діалогом накладається трек з перекладним діалогом, а основним елементом цього процесу є синхронна артикуляція. Дубляжу завжди надавали перевагу як виду аудіовізуального перекладу в більших європейських країнах таких, як Франція, Німеччина, Італія та Іспанія.

Процес дублювання дуже трудомісткий і включає в себе безліч факторів, а тому в цьому процесі тексту неминуче доведеться зазнати різних модифікацій. Після того, як перекладач закінчить переклад, текст може бути відправлений на редактуру, а після на синхронізацію. Ці два процеси включають модифікації тексту, які іноді можуть бути необхідні, а іноді ні [Orengo 2004, p. 5-6].

Значну роль також відіграє стилістика кінотексту. Творці фільму розраховують здійснити на глядачів особливий вплив, справити враження, викликати різні емоції, тому мова акторів повинна бути експресивною. Експресія – це посилення виразності, образотворчості, збільшення сили сказаного. І все, що робить мову більш яскравою, сильно діючою, глибоко вражаючою, є експресією [Конкульовський 2012, с. 63].

Мова героїв при перекладі українською мовою стає більш експресивною, ніж в оригіналі, з метою забезпечення підвищення привабливості кіно тексту для україномовного глядача, який не володіє таким же обсягом і змістом соціокультурної інформації, як англомовний глядач. Тому, для передачі цієї експресивності використовуються різні види відхилень від літературної норми, включаючи жаргон, сленг, табуйовану лексику, просторіччя тощо [Gambier 2016, p. 194].

Передати емоційний стан автора при перекладі нелегко. Для цього важливо вміти розпізнати експресію у тексті перекладу. Перекладач іноді

навмисно вдається до використання стилістичних прийомів для надання більшої виразності та емоційності вами нового тексту.

Перекладознавці підкреслюють, що мета художнього перекладу, а саме емоційний вплив на читача, обумовлює необхідність здійснення перекладацьких трансформацій, які найчастіше вимагають відхилення від максимально можливої смислової точності [Banos Pinero 2015, p. 161].

Емоційний вплив також є метою кіноперекладу, оскільки це обумовлює комерційний успіх фільму. Зробити кінотекст експресивним мовою іншої країни допомагають різні перекладацькі трансформації, вибір яких залежить від стратегій перекладу, націлених на досягнення адекватності перекладу кінотексту для україномовних глядачів.

Однак, у першу чергу в кіноперекладі неминучі відхилення від смислової точності й зміни кінотексту в цілому тому, що основним фактором при перекладі кінотексту є його синхронізація зі звуковою доріжкою в фільмі і з рухом губ і тіла акторів. З професійної точки зору, мета «хорошої» синхронізації вважається досягнутою, коли те, що глядач чує з екрана, звучить не як переклад, а як мова самих акторів [Orero 2004, p. 41]. У Європі існують три загальноприйняті конвенції з цього приводу:

1. Рух губ при зйомці обличчя персонажа крупним планом (коли відображені губи або все обличчя) має бути дотриманим. Це означає, що вихідний текст або його переклад діалог (у разі дублювання) повинні збігатися з рухом губ акторів на екрані. Зіставлення тексту перекладу з артикуляцією актора на екрані називається губною синхронністю.

2. Рухи тіла акторів на екрані також повинні бути дотримані. Іншими словами, вихідний текст (у разі постсинхронізації) або його переклад (у випадку дублювання) повинні збігатися з рухом частин тіла персонажа, при вираженні емоцій. Такий вид адаптації називається кінетичною синхронністю.

3. Повинен враховуватися проміжок часу, за який актор вимовляє свою репліку. Тобто, вихідний текст та переклад повинні в точності збігатися з

часом вимовляння репліки актором, а саме – починатися у момент, коли актор відкриває рот, і закінчуватися у момент, коли він закриває рот. Такий вид синхронності називається ізохронією.

Перераховані вище конвенції обумовлюють проблемні аспекти кіноперекладу, які ускладнюють його процес. Вимога синхронізації змушує перекладачів здійснювати численні перекладацькі трансформації, у результаті яких перекладний текст може значно відрізнятись від формулювань мовою оригіналу [Orero 2004, p. 45-47].

У кіноперекладі на вибір загальної перекладацької стратегії впливають такі чинники:

- тип кінотексту: серіал, художній фільм, документальне кіно, новинні програми;
- мається на увазі цільова аудиторія: вік, наявність спеціальних знань;
- особливі вимоги, що пред'являються власне змістом кінотексту, пов'язані з метою тексту, зумовлені його жанровою специфікою (комедія, драма, мюзикл, вестерн, трилер тощо);
- формат дистрибуції кінофільму: DVD, відео, ТВ або кіно [Pettit 2009, p. 57].

Кінотекст – це особливий вид тексту, для відтворення специфічних властивостей якого та забезпечення адекватного перекладу якого необхідним є використання відповідних перекладацьких стратегій. При використанні тієї чи іншої стратегії вживаються також різні перекладацькі трансформації. Перекладацькі трансформації – це численні та різноманітні перетворення, які забезпечують досягнення перекладацької еквівалентності та адекватності перекладу всупереч розбіжностям у формальних і семантичних системах двох мов. Оскільки перекладацькі трансформації здійснюються над мовними одиницями, які володіють планом змісту та планом вираження, вони носять формально-семантичний характер, перетворюючи форму й значення вихідних одиниць [Коптілов 2003, с. 35].

Для виявлення перекладацьких трансформацій, які використовуються у процесі перекладу англомовного кінотексту з метою забезпечення його адекватності та еквівалентності, опираємося на сучасні дослідження та класифікації перекладацьких трансформацій (табл. 1.2):

*Таблиця 1.2*  
*Класифікація перекладацьких трансформацій*

<b>Лексичні трансформації</b>	<b>Граматичні трансформації</b>	<b>Лексико-граматичні трансформації</b>	<b>Технічні прийоми</b>
Транскрипція / транслітерація; калькування; генералізація; модуляція.	Синтаксичне уподібнення; членування; об'єднання; граматичні заміни (частин мови, членів речення та синтаксичні заміни в складних реченнях).	Антонімічний переклад; експлікація; компенсація.	Опущення; додавання; переміщення лексичних одиниць

Загалом, у кіноперекладі перекладач має більшу свободу, ніж при перекладі художньої літератури. Це пов'язано з тим, що при дубляжі, наприклад, необхідний певний ступінь синхронності, включаючи збіг руху губ, заради якого перекладач має йти на більш істотні трансформації, ніж при письмовому перекладі [Конкульовський 2012, с. 63].

У разі перекладу кінофільмів, перекладач має кілька цілей:

1. забезпечити адекватне розуміння глядачем інформації, що передається у кінотексті;
2. створити емоційне ставлення до інформації, що передається;

3. вирішити будь-які ідеологічні, політичні чи побутові завдання;
4. передати естетичний ефект кінофільму;
5. іноді – спонукати глядача до певних дій.

Вагомою задачею перекладача при роботі з кінотекстом також є відтворення культурно-маркованої інформації. Особливий інтерес представляє концепція культурного переносу, оскільки саме культурні фактори можуть створити додаткові проблеми при перекладі [Чернова, Аванесян 2013].

З позиції культури-відправника культурно-специфічні одиниці передають інформацію, яка відобразить основні характеристики національного менталітету [Чернова, Аванесян 2013]. З позицій приймаючої культури інформація такого роду є нетиповою, нестереотипною й такою, що не співвідноситься зі змістом етнічної мовної свідомості реципієнта, незрозумілою, особливо у разі наявності культурологічних лакун [Pavelieva 2019, p. 164].

Дослідники пропонують адаптувати культурно-специфічну інформацію під приймаючу культуру [Козак 2015, с. 222], залучаючи додаткові енциклопедичні та практичні знання. Актуальним залишається питання про необхідність перенесення фонових знань культури мови оригіналу. Імплицитна інформація може бути не виявлена не тільки глядачем культури-рецептора, а й глядачем культури-джерела, і навіть перекладачем [Журавель 2018, с. 36].

Слід зазначити, що культурно-специфічна інформація відноситься до сюжету побічно, однак при перекладі важливо передати єдине ціле, особливо у випадку з кіноперекладом, де текст структурно складніший, ніж моносемантичний текст, а умови перекладу значно звужують діапазон перекладацьких стратегій [Козак 2015, с. 222].

Прагматична установка на іншомовного та інокультурного одержувача вимагає трансформацій і адаптацій, що модифікують смисловий зміст тексту [Pavelieva 2019, p. 165]. Культурно-специфічна інформація часто знаходиться

поза фондом знань носіїв іншої культури і мови, тому інформацію або знання, які відправник вважає само собою зрозумілими, рецептор сприйме як «чужі» й такі, що суперечать узуальному досвіду носія приймаючої мовної культури.

Загалом же, можна зробити висновок, що від початку появи кіноперекладу як науки пройшло відносно небагато часу, і, тим не менш, лінгвісти далеко просунулися у своїх дослідженнях в цій сфері. Однак все ще ведуться множинні суперечки про те, що таке кінопереклад і чи можуть бути застосовані до нього загальні правила теорії перекладу. Очевидно, що своєрідна проблематика кіноперекладу становить окрему складність для перекладача, особливо вимоги синхронізації, які сильно обмежують у виборі тактики перекладу.

Кінотекст включає у себе лінгвістичну та нелінгвістичну системи. Ці особливості кінотексту становлять особливе значення у контексті кіноперекладу фільмів. Лінгвістична система представлена усною та письмовою складовими, які включають в себе всі типи титрів, різні написи, а також мову акторів (кінодіалог). Нелінгвістична система кіно тексту складається з індексальних та іконічних знаків. Сюди також входить звукова частина – це природні шуми (дощ, вітер тощо), технічні шуми і музика, люди, тварини, предмети та інше.

У кіноперекладі неминучими є відхилення від смислової точності й зміни кінотексту в цілому тому, що основним фактором при перекладі кінотексту є його синхронізація зі звуковою доріжкою в фільмі і з рухом губ і тіла акторів (персонажів). Оскільки кінотекст – це особливий вид тексту, для відтворення специфічних властивостей якого та забезпечення адекватного перекладу якого необхідним є використання відповідних перекладацьких стратегій. При використанні тієї чи іншої стратегії вживаються також різні перекладацькі трансформації.

Загалом же, з'ясовано, що у кіноперекладі перекладач має більшу свободу, ніж при перекладі художньої літератури. Це пов'язано з тим, що при



дубляжі, наприклад, необхідний певний ступінь синхронності, включаючи збіг руху губ, заради якого перекладач має йти на більш істотні трансформації, ніж при письмовому перекладі. Вагомою задачею перекладача при роботі з кінотекстом також є відтворення культурномаркованої інформації. Проблематика кіноперекладу становить окрему складність для перекладача, особливо вимоги синхронізації, які сильно обмежують у виборі тактики перекладу.

## РОЗДІЛ 2

### СТРАТЕГІЇ ТА ПРИЙОМИ ПЕРЕКЛАДУ АНГЛОМОВНИХ ТЕКСТІВ УКРАЇНСЬКОЮ МОВОЮ

#### 2.1 Застосування доместикації та форенізації при перекладі текстів різних типів

Переклад як засіб спілкування між людьми допомагає переносити інформацію від одного народу/нації до іншої, знайомити одну культуру з надбаннями іншої. У зв'язку з цим актуальним стає питання визначення необхідності збереження/вилучення культурного компоненту тексту оригіналу в тексті перекладу.

Існує дві протилежні стратегії передачі тексту оригіналу мовою перекладу – доместикація та форенізація (від англ. *foreignization* та *domestication* відповідно). Ці стратегії виділяють на основі того, наскільки перекладачі пристосовують текст, що перекладається, до культури мови перекладу. Замість терміна «доместикація» російські та українські теоретики перекладу широко використовують термін «одомашнювання» (рос.) / «одомашнення» (укр.) (І. А. Самохіна, С. Снігур, Л. В. Андрейко). Термін «форенізація» в російській мові досить рідко замінюється терміном «остранение» (Е. Маркштайн, М. Десятова), а в україномовних роботах терміном «очуження» (В. Подміногін, А. Якимчук) [Подміногін, Якимчук 2010, с. 98-102]. Інколи перекладознавці використовують терміни «своє» та «чуже» в перекладі [Боброва 2003, с. 17-20].

*Отже, «доместикація – це стратегія наближення тексту до культури мови, якою він перекладається, при цьому може спостерігатися втрата інформації тексту оригіналу» [Боброва 2003, с. 17-20].*

Форенізація – це стратегія збереження інформації тексту оригіналу, що передбачає навмисне порушення норм мови перекладу». Необхідно наголосити на тому, що *«стратегії доместикації та форенізації враховують вплив культурних та ідеологічних чинників на переклад, а також розглядають вплив перекладів на читачів та культуру мови перекладу»* [Gile 2009, p. 251-252].

Важливо зазначити, що терміни «доместикація» та «форенізація» вперше використав Лоуренс Венуті [Venuti 1995] в 1995 році в одній із своїх робіт, але саме явище обговорювалося перекладознавцями протягом двох попередніх століть. Кожна із досліджуваних стратегій виходила на перший план в залежності від суспільно-політичних тенденцій окремої країни в окремий період. На думку Л. Венуті, «доместикація передбачає створення тексту перекладу, який би читався настільки плавно наскільки це можливо; при цьому тексти повинні ретельно відбиратися. Форенізація передбачає вибір тексту, який явно не належить до культури мови перекладу, і передачу його лінгвістичних та культурних особливостей в перекладі».

До Л. Венуті [Venuti 1995, p. 256-268] в 1813 році досліджувані явища описує, але не називає їх Й. В. Гете [Goethe 2012]: «Існує дві перекладацькі максими: одна вимагає щоб автора чужої країни доставляли до нас, і ми могли дивитися на нього як на свого, інша ж звертається до нас з вимогою, щоб ми прямували на чужину й призвичаювалися до його мовленнєвої манери й особливостей. Переваги кожного з принципів достатньо відомі всім освіченим людям за зразковими прикладами» [Goethe 2012].

Того ж питання у своїй лекції від 1813 року торкається Ф. Шлейєрмахер, який наголошує, що існує тільки два шляхи зближення письменника й читача: *«або перекладач залишає в спокої письменника й примушує читача рухатися йому на зустріч, або залишає в спокої читача, й тоді йти на зустріч доводиться письменнику. Обидва шляхи повністю відрізняються, йти можна тільки одним з них, при цьому усіма способами*

*необхідно уникати їх змішування, інакше результат може бути плачевним: письменник і читач можуть зовсім не зустрітися» [Schleiermacher 2012].*

Інший представник німецького перекладознавства початку ХІХ століття В. Фон Гумбольдт зупиняється на поняттях «чужого» та «чужості» в перекладі й *«радить відтворювати іноземне (предметну мовну картину світу оригіналу в її ключових реаліях), але уникати іноземності (неприйнятних для читача перекладу мовних та етностилістичних структур)»* [цитата за Боброва 2003, с. 17], *«в перекладі має відчуватися не чужість, а чуже – лише риси, притаманні чужій культурі, мові, літературі»* [Подміногін 2010, с. 98]. Необхідно наголосити на тому, що двоє із зазначених представників німецького Романтизму (Ф. Шлейєрмахер та В. фон Гумбольдт) підтримували ідею використання форенізації при перекладі прози та поезії [Schleiermacher, Wolfgang 2012]. На початку ХХ століття цю ідею підтримав В. Беньямін, для якого форенізація – це *«засіб віднайти «чисту мову» шляхом відсіювання всього зайвого та проникнення до суті інтенцій автора першотвору»* [Подміногін 2010, с. 99].

До 50-х років ХХ століття переклад розглядався тільки на лінгвістичному рівні, з 70-х років на переклад почали *«дивитися з нової точки зору – соціальної, культурної, історичної»* [Yang 2010, р. 77], а отже знов відродилося питання необхідності збереження чужомовної культури в перекладі або ж її заміни на рідну мову перекладу культуру. На думку сучасних перекладознавців *«для дійсно вдалого перекладу, бікультуролізм вважається більш важливим, ніж білінгвізм, адже слова мають значення тільки по відношенню до культури, у якій вони функціонують»* [Yang 2010, р. 77]. Сучасні європейські та американські перекладознавці залишаються у двох протилежних таборах: одні підтримують доместикацію, інші – форенізацію. Найвидатнішим представником першого табору вважається Ю.Найда, другого – Л. Венуті. Українські перекладознавці також не залишаються осторонь досліджуваного питання та надають власні

трактування зазначеним стратегіям і розглядають приклади їх застосування на матеріалі конкретних текстів. Наприклад, Л.В. Андрейко, ототожнює доместикацію та форенізацію з двома принципами інтертекстуального перекладу – *reader-oriented* і *text-oriented*. У результаті вибору першого з названих принципів оригінал препарується таким чином, що всі «чужі» цінності та символи гинуть й оригінальний текст стає невидимим для читача. У другому випадку текст оригіналу зазнає мінімальних змін, отож читач навіть у перекладі бачить перед собою оригінал і сам мусить сягнути його смислів» [Андрейко 2009, с. 250].

Цілями використання доместикації можна вважати бажання перекладача наблизити текст, що перекладається, до читача, надати тексту легкості та плавності читання, створити такий текст перекладу, який би читався не як переклад, а як оригінальний текст. При доместикації може, наприклад, спостерігатися заміна ідіом мови джерела на більш зрозумілі для читача ідіоми мови перекладу.

Перекладач широко застосовує розмовну лексику та фразеологію, а також лайливу лексику, якою користуються сучасні підлітки та молодь. Форенізація ж частіше за все використовується для того, щоб надати тексту перекладу відтінку чужоземності. Задля досягнення цієї мети в перекладі можуть бути використані, наприклад, лексична, семантична, синтаксична, граматична, а у випадку з поезією – поетична, чужість. Результатом застосування стратегії форенізації може бути «створення суб'єктивного відчуття присутності при розмові іноземців», наприклад, якщо використовується запозичення або безперекладний варіант слова оригіналу.

Доместикація та форенізація можуть використовуватися не тільки при перекладі художніх текстів, але й для передачі інших видів текстів, наприклад, рекламних текстів або текстів фільмів різних жанрів. Основними причинами застосування доместикації при перекладі рекламних текстів вважаємо неможливість використання слів та образів реклами-оригіналу для

країни реципієнта, наприклад, з певних релігійних або етичних причин. Другою причиною доместикації рекламних текстів може бути бажання рекламодавців максимально наблизити текст до покупця, надати йому відчуття «рідності» товару. Для цього рекламодавцям доводиться досліджувати традиції, звички та особливості національного менталітету країни-реципієнта. Наприклад, у пісні із новорічної реклами Coca Cola слово Christmas замінюється на Новорічна ніч. Форенізація частіше за все викликана бажанням рекламодавців надати іноземного вигляду товару або ж підкреслити його іноземне походження. При форенізації рекламного тексту бренд та слоган передаються без змін, або ж назва бренду та слоган не перекладаються й подаються мовою оригіналу, наприклад, Nike із слоганом Just do it. Форенізація реклами також може бути викликана смаками епохи. Наприклад, після розпаду СРСР, в його колишніх республіках великим попитом користувалися імпортовані товари, а отже, форенізація була дуже необхідною.

Причини доместикації текстів художніх фільмів можна поділити на дві групи: перша, традиційна причина, – це наближення кінотексту до глядача шляхом стирання розбіжностей між культурами, друга, популярна сьогодні, – надання російського, українського або радянського колориту іншомовним фільмам задля досягнення комічного ефекту.

Мета доместикації документальних фільмів – дати глядачеві можливість вірно зрозуміти представлену інформацію (яка може носити, наприклад, науковий або енциклопедичний характер), а мультиплікаційних фільмів – наблизити текст мультфільму до тезауруса маленького глядача. Доместикація та форенізація можуть використовуватися не тільки в перекладі художніх текстів, але й в аудіовізуальному перекладі. Аудіовізуальний переклад – це специфічний вид перекладу, в якому задіяний як візуальний так і акустичний канали комунікації. Найбільш розповсюдженими методами аудіовізуального перекладу за класифікацією

Г. Готліба є дубляж, накладання субтитрів та закадровий переклад (voice-over). Зосередимось на причинах використання стратегії форенізації та доместикації в аудіовізуальному перекладі. Однією з причин застосування стратегії форенізації в фільмах різних жанрів може стати неможливість, небажання або ж неспроможність перекладача передати елемент іншої культури мовою перекладу. Можна виокремити дві причини доместикації текстів художніх фільмів: перша, традиційна причина, – це наближення кінотексту до культури глядача, друга, популярна сьогодні, – надання відчизняного колориту іншомовним фільмам задля досягнення комічного ефекту, або наближення мультимедійного тексту до тезауруса маленького глядача.

Прикладами доместикації художніх фільмів можна вважати російськомовні переклади, виконані Гобліном (Пучковим Д. Ю.) и тд. У документальних фільмах прикладами доместикації можна вважати використання власних назв, назв речовин, одиниць вимірювання, притаманних мові перекладу, замість таких мови оригіналу. У мультфільмах імена, назви, поняття та явища оригіналу замінюються на подібні назви в мові перекладу, а саме на назви, відомі кожній дитині країни мови перекладу. Наприклад, у мультфільмі «Чіп і Дейл: Бурундучки-рятівнички» (в оригіналі “Chip’n Dale: Rescue Rangers”) ім’я Santa Clause передається як Дід Мороз (замість Санта Клаус), ім’я кота Sparky як Барсик (замість Спаркі).

Однією з причин застосування стратегії форенізації в фільмах різних жанрів може стати неможливість, небажання або ж неспроможність перекладача передати елемент іншої культури мовою перекладу. Перекладач може не враховувати необхідність застосування адаптації до документальних фільмів або мультиплікаційних фільмів, коли в перших, наприклад, використовуються назви одиниць вимірювання, зрозумілі кожному американському глядачеві, але не кожному українському (напр., дюйм, фут, галон), а в других – назви, вислови, посилення, незрозумілі маленькому

українському глядачеві. У мультфільмах, як і в інших типах фільмів, залишаються запозичення (наприклад, полісмен замість більш зрозумілого поліцейський). Дослідники розійшлися в думці про те, яка саме стратегія найкраща для перекладу текстів різних типів. Деякі науковці говорять про те, що необхідно обирати чітко тільки одну стратегію, інші ж – про те, що існують випадки, коли необхідним може бути застосування обох стратегій у межах одного тексту. Таким чином, представлена інформація дозволяє зробити висновок, що доместикація та форенізація – це досить широко використовувані перекладачами стратегії. Вибір тієї чи іншої стратегії буде залежати від уже зазначених причин, а також від типу та жанру тексту, що перекладається, а отже, кожний окремий текст (твору, реклами, фільму, тощо) вимагає подальших детальних досліджень.

## 2.2 Лінгвістичні аспекти перекладу ненормативної лексики

Однією з проблем є переклад так званої ненормативної лексики. Без знання цього пласту лексики під час вивчення іноземної мови обійтись дуже важко. Ця лексика становить достатньо вагому невід'ємну частину лексикону. Знайомство з нею потрібне, щоб розуміти повсякденну мову, щоб опанувати важливою частиною лінгвокраїнознавства, уміти розшифровувати підтекст, асоціативний план висловлювання. Незаперечним є той факт, що практично в кожній мові, як в усному, так і в писемному мовленні, існують такі лексеми, що передають емоційний стан людини за певних обставин, ставлення суб'єкта до об'єкта чи суб'єкта. Вони можуть передавати як позитивні емоції, такі як любов, ніжність, здивування тощо, так і негативні, як, скажімо, ненависть, відразу, презирство. Саме останній прошарок лексики вважається ненормативним.



«... Матюкатися – це справжнє мистецтво». Можна й інколи потрібно адекватно, цебто «непристойно», перекладати авторські вжитки лайливих лексем. Професор І. А. Денисюк [Денисюк 2005]: «Але часом просто неможливо по-іншому передати емоційний стан героя або розповіді без певного слівця якусь веселу байку». Справжній смак, за словами О. С. Пушкіна, полягає не в повному запереченні якогось слова, якогось звороту, а у відчутті «соразмерности и сообразности». Як для лікаря не має бути якихось «поганих» частин тіла й «безглуздох» хвороб, так і лінгвіст-перекладач, котрий має справу з мовою в усьому її реальному різноманітті, не може заплющувати очі на те, що об'єктивно існує. Якою огидною ця лексика не була б, вона є і вимагає до себе уваги. Щоб отримати відповідь на свої питання, перекладач повинен керуватися певними положеннями, повинні бути певні наукові праці, присвячені темі перекладу лайливої лексики, має бути певна паралель між такою лексикою в мові оригіналу й мові, якою здійснюється переклад.

Є ще один феномен, який зустрічається як в англійській, так і в українській мовах, у певних мовних ситуаціях: такі, здавалося б, нейтральні слова, як *chap*, *character* (українською – тип, суб'єкт) можуть сприйматися як образи. Очевидно, що це має бути фраза з негативним контекстом.

Наприклад: *He is quite a suspicious character*. Щось не подобається мені цей тип. *Stay away from this chap*. Тримайся подалі від цього суб'єкта.

Як бачимо, у такому контексті ці лексеми сприймаються слухачем однозначно як образи, хоча самі по собі не несуть позначки ненормативних.

Отже, досліджуючи ненормативні лексеми в прагматичному аспекті, можна зазначити таке: як в англійській, так і в українській мовах ця підгрупа є лінгвістичною категорією, яка не має чітко окреслених меж і якій притаманна властивість залучення та утворення нових лексем; в обох мовах варто зробити умовний поділ лексем на три категорії: на власне образи, слова

зневажливого забарвлення та лексеми, що можуть використовуватися для акту образи. Причому не можна стверджувати, що ці лексеми-категорії за силою впливу на слухача емоційно сильніші, ніж інші: усе залежить від конкретної мовної ситуації, що дуже важливо усвідомлювати під час перекладу. У процесі аналізу виникають деякі особливості як в англійській, так і в українській мовах, а саме: існування лексем, які не мають конкретної або єдиної орієнтації на які-небудь ознаки людини (asshole – баран, bastard – бидло, bitch – виродок, cattle – гад, moron – йолоп, nit – козел, rascal – кретин, retarded dickhead – морда, scoundrel – негідник, shit – недоносок). Як правило, такі лексеми можуть уживатися в усіх ситуаціях, коли мовець має намір словесно оформити негативне ставлення до іншої людини. Ще одна особливість, яку можна виявити під час дослідження та яка не зазначається в працях, – це існування окремої групи слів як в англійській, так і в українській мовах, що несуть позначку лайливих, проте не є образами й уживаються як вигук у певних мовних ситуаціях. Це відбувається тоді, коли людина висловлює свої різні реакції на навколишню дійсність, наприклад, здогад, захоплення, здивування, докір, страх, біль, незадоволення, погрозу, насмішку, злостіху, гнів. Такі лексеми можна зарахувати до вторинних (похідних) вигуків, оскільки в наведеній позиції вони втратили номінативну функцію і перетворились у виразники різних почуттів. Найбільш уживаними та універсальними є такі: *goodness!* – *чорт!*, *darn it!* – *холера!*, *gosh!* – *диявол!*, *damn it!* – *трясця його матері!*, *damn you!* – *крий його грим божий!*, *bloody hell!* – *кров би його нагла влила!* Як бачимо, лексичний склад різниться на рівні значення, проте як в англійській, так і в українській мовах цей тип вигуків виконує однакову комунікативну функцію. Тому під час перекладу це може значно полегшити підбір адекватних слів і словосполучень у процесі відтворення відповідної мовної ситуації. Однак не можна не відмітити в будь-якій мові наявність особливого «проблемного» класу лексики, де наявні реалії, які найбільше наближені до живої комунікації й найповніше відображають особливості культури носіїв мови. К. І. Чуковський свого часу

дуже влучно помітив, що *«прежде чем переводить любое художественное произведение, переводчик должен точно определить стиль автора, систему его образов...»*.

Загалом лексичний склад лайки в англійській мові за своїм змістом не дуже відрізняється від такого складу в українській мові. Щодо образ лексем, направлених на внутрішні риси, в українській мові виявилось дещо більше, а спрямованих на зовнішні дефекти – менше. Це дає змогу висунути гіпотезу про те, що в певних ситуаціях під час перекладу припустима заміна образи, яка в оригіналі направлена на зовнішні риси людини, такою, що вказує на зовнішні дефекти, чи взагалі заміна образи з оригінального тексту такою, що більш прийнятна в нашій мові. Розглядаючи лайливі лексеми в граматичному аспекті, варто зазначити, що в англійській мові це насамперед прикметники, дієприкметники, а також іменники. В українській це переважно іменники, рідше прикметники й дуже рідко дієприкметники. Великого значення набувають морфологічні особливості, притаманні такому типові лексики. Не менш важливим питанням під час дослідження ненормативної лексики є стилістичні особливості її вживання. Для перекладу деяких елементів суті використовують компенсацію – метод перекладу, за якого деякі елементи суті втрачені й передаються в тексті перекладу по-іншому. *“You could tell he was very ashamed of his parents and all because they said “he do not and she do not and stuff like that”*. Прийнято розрізняти реєстри (стилі): високий, середній і низький. У дослідженні нас цікавить останній, що охоплює найнижчий пласт слів, котрі вважаються за етико-естетичними принципами непристойними, неприпустимими, забороненими. На дні цього пласту лексики – нецензурні слова та їхні похідні. Друга група непристойних слів – гробіанізми. Це грубі, брутальні назви тих предметів і явищ, яких у «порядному» суспільстві уникають або ж які замінюють описовими виразами, що певною мірою їх облагороджують (евфемізми). Непристойна лексика є в кожній мові, й англійська та українська мови тут не винятки. На

сьогодні відбувається легалізація цієї лексики, яка, урешті-решт, іде паралельно із загальною демократизацією мови. Те, що було сильно заниженим, стає фамільярним, фамільярне перетворюється в розмовне, а розмовне переходить у нейтральний немаркований пласт словника. Як зазначає А. В. Федоров, лінгвіст-перекладач повинен брати до уваги те, як насправді використовується ненормативна лексика і як вона може впливати на процес комунікації. Його завдання полягає в тому, щоб фіксувати об'єктивні факти, а не відфільтровувати мовний матеріал залежно від того, як він може бути оцінений в естетичному плані.

Отже, ненормативна лексика посідає особливе місце в розмовному стилі. Вона з'являється в прямій мові, відрізняється від звичайних розмовних і просторічних слів більш сильним емоційним забарвленням та індивідуальністю. При цьому велике значення має позамова ситуація, тобто те, кому належать ті чи інші висловлювання, які містять ненормативну лексику, кому їх адресовано, за яких обставин і з якою метою. Це може стати тим чинником, котрий визначить правильність вибору адекватної лексеми під час перекладу мовної ситуації, де вживаються ненормативні вирази й образи.

### РОЗДІЛ 3

## АНАЛІЗ ОСОБЛИВОСТЕЙ ПЕРЕКЛАДУ АНГЛОМОВНОГО ТЕЛЕСЕРІАЛУ “SUPERNATURAL” УКРАЇНСЬКОЮ МОВОЮ

### 3.1 Структурна організація лексико-семантичного поля SUPERNATURAL у серіалі “SUPERNATURAL”

Дослідивши структуру лексико-семантичного поля SUPERNATURAL за даними англomовних лексикографічних джерел та на матеріалі скрипту серіалу “Supernatural” (2 сезон), виявлено ядерну та периферійну зони цього поля. За даними лексикографічних джерел ядерна зона лексико-семантичного поля SUPERNATURAL у серіалі “SUPERNATURAL” реалізується за допомогою 58 синонімів лексеми “SUPERNATURAL” та її похідних: *abnormal, arcane, celestial, dark, demigod, devil, divine, ethereal, extramundane, extraordinarily, extrasensory, (supernatural) force(s), ghost(s), ghostly, God, heavenly, hidden, hypernormal, inexplicable, spooky, invisible, metaphysical, miraculous, mysterious, mystic, mystical, mythological, non-rational, numinous, obscure, occult, otherworldly, paranormal, phantom, preternatural, psychic, spectral, spirit, spiritistic, spiritual, spiritualistic, superhuman, supernatural beings, supernatural creatures, supernatural events, supernormal, supersensible, supersensory, transcendent, transcendental, unaccountable, unbelievable, uncanny, uncomprehensible, unearthly, unnatural(ly), unworldly, weird.*

Слід відмітити, що у скрипту серіалу “SUPERNATURAL” (2 сезон) виявлено функціонування лише 9 лексем, які входять до ядерної зони лексикосемантичного поля SUPERNATURAL, а саме: *spirit, psychic, devil, paranormal, occult, dark, invisible, demigod, ghost.* Щодо власне лексеми “SUPERNATURAL” та її похідних, то у тексті їх виявлено не було.

Периферійна зона лексико-семантичного поля SUPERNATURAL представлена за допомогою 45 лексичних одиниць, що розподіляються між 12 лексико-семантичними групами, які виражають прояви надприродного, беручи до уваги словникові дефініції зазначених лексем ядерної зони. Цими групами є:

1) надприродні істоти (acheri, angel, Azazel, Crisis apparition, Croatoan, chupacabra, Death, demon, fetch, hellhounds, hellspawn, Hoodoo, jinn, misguided soul, rakshasa, reaper, poltergeist, Prince of Hell, Satan, shapeshifter (creature), Trickster, vampire, vengeful-spirit, werewolf, zombie),

2) зброя для боротьби з надприродними істотами (rock salt, Colt, silver-tipped arrow, silver bullet),

3) надприродні здібності ((Death) visions, lycanthropy, premonition),

4) ознаки надзвичайного (demonic omens, demonic signs, demonic smoke),

5) надприродне місце (Devil's Gate, Unholy ground),

6) те, що захищає від надприродного (Oil of Abramelin, hoodoo),

7) надприродні частини людського тіла (fang),

8) надприродні речовини (ectoplasm),

9) магичні ритуали (Enochian summoning ritual),

10) магичні знаки (Devil's Trap),

11) людина з надзвичайними здібностями (Hoodoo priest),

12) предмети для заклинань (Voodoo dolls).

Крім того, в матеріалі дослідження виявлено дієслова та дієслівні сполучення, які відображають дії з надприродним: *to be possessed, to lay mojo on, to summon the demon, to possess smb., to hunt the demon, to be dammed, to conjure, to make a deal, to go after the demon, to track the demon, to trap the*

*demon, to exorcise the demon, to have a demon in smb., to slip smb.'s skin, to summon smb.'s spirit.*

Проаналізувавши текст скрипту серіалу, виокремлено лексичні одиниці, що позначають наступні сенсорні складові надприродного: *візуальне сприйняття, звук, емоції, запах, тактильні відчуття*. Складову емоції відносимо до сенсорних складових, зважаючи на те, що власне емоції передають внутрішні відчуття або передчуття надприродного героями серіалу. Слід відмітити, що опису такої сенсорної складової як *смак* не виявлено в матеріалі дослідження. Лексичні одиниці на позначення виокремлених сенсорних складових характеризують деякі лексико-семантичні групи надприродного, доповнюючи його зміст. Серед цих груп мають місце: *надприродні істоти, надприродні здібності, ознаки надзвичайного, надприродне місце, магичні ритуали*. Додаткових лексем на позначення сенсорних складових для інших лексикосемантичних груп надприродного в цьому скрипті серіалу виявлено не було.

Таким чином, лексико-семантична група ***надприродні істоти*** охоплює лексеми на позначення:

- 1) візуального сприйняття (*black, pale, deep red, yellow, bright lights*);
- 2) звуку (*scrabbling, barking, growling, ringing noise, grunting*);
- 3) емоцій (*creep somebody out, disgust, horror, to panic, terrified, nervous, to be in terror*);
- 4) тактильних відчуттів (*shake, thick*). Лексико-семантична група ***надприродне місце*** виражається за допомогою лексем, що зображують візуальне сприйняття (*dead grass, nothing*).

Лексико-семантична група ***ознаки надзвичайного*** налічує лексичні одиниці, що характеризують:

- 1) візуальне сприйняття (*gray, white, solid black*);
- 2) звук (*sputtering, sizzle, roar, baby crying*);
- 3) емоції (*nervous*);
- 4) запах (*gas, sulfur*).

Лексико-семантична група *магічні ритуали* представлена лексемами, що відображають:

- 1) візуальне сприйняття (*yellow, black*);
- 2) звук (*ringing noise*).

Лексико-семантична група *надприродні здібності* репрезентована лексичними складовими на позначення емоцій (*depressed, paranoid, nightmares, worry, anxiety*).

Отже, у ході дослідження лексико-семантичного поля SUPERNATURAL з'ясовано, що поняття "SUPERNATURAL" в англійській мові розширює своє семантичне наповнення, зважаючи на виокремлені лексичні одиниці з матеріалу дослідження. Проведений аналіз показав, що в скрипті представлені позначення таких типів сприйняття – зорового, слухового, тактильного, нюхового та емоційного. Число одиниць, що входять до складу позначень різних видів сприйняття, як і число контекстів використання, відображає їх значущість. Найширше представлені позначення зорового сприйняття, в меншій мірі – звукового та емоційного, далі за зменшенням розташовуються позначення нюхових і тактильних відчуттів.



### 3.2 Труднощі відтворення розмовного мовлення англomовного телесеріалу “SUPERNATURAL” в українському перекладі

В даному розділі будуть проаналізовані способи передачі одиниць розмовного мовлення героїв фантастичного телесеріалу “SUPERNATURAL” («Надприродне»).

“SUPERNATURAL” («Надприродне») - американський телесеріал, що поєднує в собі елементи містики, драми, детектива, комедії і жахів, що розповідає про пригоди братів Сема й Діна Вінчестерів, які подорожують по Сполучених Штатах на чорному автомобілі Chevrolet Impala 1967 року, розслідують паранормальні явища, багато з яких засновані на американських міських легендах і фольклорі, і б'ються із злом такими як демони та примари. Прем'єра серіалу відбулася 14 вересня 2005 на каналі WB. На українську мову фільм дубльований телеканалами 1+1 (двоголосий закадровий), K1, ТЕТ, Новий канал, M&M, AniUA (багатоголосий закадровий).

При аналізі прийомів перекладу ненормативної лексики ми будемо порівнювати репліки героїв з фільму мовою оригіналу з дубльованим фільмом.

Розглянемо перший приклад:

*- Since this whole damn circus has blown into town. No one seems to realize we've got four missing-persons cases, wide open. My friends lost loved ones.*

*- З тих пір як почався цей балаган з НЛО, в місті пропало чотири людини, а нікому до цього діла немає. Постраждала родина моїх друзів.*

При перекладі вираження *damn circus* використовується лексична заміна. Цей вираз дослівно було б перекласти як «чортів цирк», однак автор знаходить в українській мові відповідний за змістом еквівалент «*балаган*».

При дублюванні даного уривка серіалу використовується дисфімістичний переклад (дисфімістичний переклад є протилежністю евфемістичній і означає заміну слова з оригінального тексту з менш яскравою експресією при перекладі на більш грубе):

*I can guarantee you this has nothing to do with U.F.O.s or little green men or anything extraterrestrial whatsoever.*

*Готовий віддати руку на відсіч, що НЛО - маленькі зелені чоловічки та інша інопланетна нісенітниця, тут ні до чого.*

В даному випадку слово *whatsoever* (якої б то не був, що-небудь) відноситься до нейтрального кластеру перекладається українським розмовним словом «нісенітниця».

Розберемо наступний фрагмент:

- *Of course it's not U.F.O.s. Its fairies.*
- *Fairies? Okay, well, thank you for your input.*
- *What flying saucers not insane enough for you?*
- *What newspaper did you say you work for?*
- *Look, if you want to add glitter to that glue you are sniffing, that's fine, but don't dump your wackadoo all over us.*
- *Зовсім це не НЛО, це феї.*
- *Феї? Ясно, цікава версія, спасибі.*
- *А що літаючі тарілки вас не штирять?*
- *Нагадайте, з якої ви газети?*

- *Не знаю, яку феєричну фіґню Ви нюхаєте, але нам мізки чарівним пилом пудрити не треба.*

У першому випадку при перекладі вираження *not insane enough* (недостатньо божевільні) відбувається заміна цілком нейтрального слова на сленгове слово «штирити(гнати)».

Вираз *if you want to add glitter to that glue you are sniffing* дослівно перекладається так:

*«Якщо ви хочете додати блиску до тієї фіґні, яку нюхаєте ...».*

Однак автор перекладу використовує прийом лексичної заміни, замінюючи слово «клей» на сленгізм «фіґня», додаючи тим самим експресію в вираз.

Також прийом лексичної заміни використовується і в останньому реченні. Слово *wackadoo* є еквівалентом розмовного слова *wacko* (божевільний, ненормальний, нісенітниця), проте вираз *do not dump your wackadoo all over us* (не треба звалювати вашу нісенітницю на нас) переводить фразою «але нам мізки чарівним пилом пудрити не треба». Слово *wackadoo* замінюється просторіччям «пудрити мізки».

Проаналізуємо переклад наступної частини фільму:

- *What?*

- *What? You gotta ask? Right, yes. You do have to ask.*

- *Look, I'm sorry, but this is all a big joke, right? I mean, we're not actually taking this U.F.O. crap seriously?*

- *No, man. E.T. is made of rubber. Everybody knows that. But there are four legitimate vanishings in this town. Something's going on. And, Sam, by the way, it's not the lady's fault she took the brown acid.*

- Чого?

- *Ти ще питаєш? Ах так. Ти ж не наздоганяєш!*

- *Слухай, це ж все прикол, так? Не можна ж приймати всерйоз всю цю нісенітницю про НЛО!*

- *Все в курсі, що інопланетянин лялька, але чотири людини зникли, значить, тут нечисто! І Сем ... Бабулька не винна, що їй підсунули палену дурь!*

Тут при перекладі слова *crap*, що має грубий відтінок, використовується евфемістичний переклад, слово *crap* замінюється на слово з меншою експресією в українській мові - «нісенітниця». При перекладі словосполучення *the brown acid* застосовується лексична заміна. Слово *acid* замінюється на розмовне знижене - «дурь». У словнику американського сленгу «Вашу матір, сер!» дане слово має таке значення:

*ACID = LSD (lysergic acid diethylamide)* - ЛСД (діетиламід лізергінової кислоти), в розмовній мові відомий як «кислота» — галюциногенний наркотик.

У приведеному нижче прикладі при передачі одиниці ненормативної лексики використовується лексична заміна:

- *I was picking every freaking word! It's exhausting!*

- *Okay, all right. But until we get you back on the soul train, I'll be your conscience, okay?*

- *So, you are saying you'll be my jiminy cricket?*

- *Shut up! But, yeah, you freaking puppet, that's exactly what I'm saying.*

- *Знаєш, як важко стежити за кожним словом.*

- *Ладно добре. Поки ми не повернули тобі душу, твоєю совістю буду я, йде?*

- *Тобто ти будеш цвіркуном, який вміє говорити?*

- Потухни! Але так, чортова маріонетка, думку ти вловив!

Дієслово *Shut up!* (Замовкни!) Перекладається сленговим словом «Потухни (замовкни)». Словосполучення *freaking puppet* (дослівно: дивацька лялька) перекладається як «чортова маріонетка», при перекладі використовуються близькі за значенням лексичні одиниці в мові перекладу.

Розглянемо наступний фрагмент перекладу з серіалу «Надприродне»:

- *What? You see something? Dean, what's up?*

- *Hang one a second. Holy... U.F.O.! U.F.O.!*

- *Whoa. Dude, stop yelling. You are breaking up.*

- *Що? Ти щось побачив? Дін, що там?*

- *Стривай. От лайно. НЛО! НЛО!*

- *Чувак, не треба так кричати. Ти пропадаєш.*

При перекладі слова *holy*, яке є словом-вигуком і перекладається як «господи!» використовується дисфімістичний переклад, воно замінюється словом з грубої експресією «лайно». При перекладі слова *dude* використовується прямий переклад, в мові перекладу є відповідність для даного розмовного слова англійської мови.

Розглянемо наступний приклад:

- *Close encounter! Close encounter!*

- *Close encounter? What kind? First, second?*

- *They're after me!*

- *Third kind already? You better run man. I think the fourth kind is a butt thing!*

- *Близька зустріч! Близька зустріч!*

- *Близька зустріч? Який? Перший, другий?*

- Вони за мною женуться.

- Що вже третій? Старий, неси ноги, а то в попу засунуть парасольку!

В цьому випадку при перекладі сленгізму *butt* використовується евфемістичний переклад, даний сленгізм замінюється на розмовне слово з меншою експресією - «*нопа*». При перекладі одиниць ненормативної лексики в даній діалоговій ситуації використовується лексична заміна:

- *So, you have been hunting U.F.O.s for over three decades, und you basically have no concrete data and zero workable leads.*

- *Well, I...*

- *Have you considered the possibility that you suck at hunting U.F.O.s!*

- *Ви вже більше тридцяти років полюєте за НЛО, але ні конкретних даних, ні зачіпок у Вас немає.*

- *Ну я...*

- *А Вам не спадало на думку, що Ви хріновий мисливець за НЛО?*

Розглянемо наступний приклад:

- *Dean!*

- *What the hell!*

- *Oh, that's Dean? Sam, they brought your brother back.*

- *Дін!*

- *Якого біса?*

- *О, це Дін? Сем, твого брата повернули.*

Тут використовується прямий переклад. Для вираження *What the hell!* існує відповідність в українській мові, яким воно і переведено в даному прикладі.

У наведеному нижче діалозі при перекладі ненормативної лексики використовується лексична заміна:

- *It's all right, Sam. I so totally understand you need time as a family. But it's just... what were they like?*

- *They were grabby, incandescent douche bags.*

- *Все нормально, Сем. Я розумію Вам треба побути в сімейному колі. Тільки скажи, які вони?*

- *Жадібні, розжарені мішки з лайном.*

Англійський сленгізм *douche bags* (негідник) замінюється.

Розглянемо наступний приклад:

- *God help me, Sam, there was this bright white light*

- *It's okay. Safe room.*

- *And then... and suddenly I was... I was in a different place. And there were these beings. And they were too bright to look at, but I could feel them pulling me towards this sort of table.*

- *Probing table!*

- *God, don't say that out loud!*

- *Right. Uh, so what did you do?*

- *I went crazy. I started hacking and slashing and firing.*

- *Господи, Сем, спалахнуло яскраве біле світло.*

- *Все нормально, тут безпечно.*

- *І раптом я опинився в іншому місці, там були сліпучо-яскраві істоти і я відчув що мене тягнуть на якийсь стіл. А потім я раптом опинився, в іншому місці, і там були істоти, вони так світилися, що очам боляче. Але я відчував, що вони тягнуть мене до якогось столу.*

- Для зондування?

- Боже, не кажи вголос!

- Добре. Що ти зробив?

- Я оскаженів. Почав рубати, різати, стріляти.

Вираз *I went crazy*, яке дослівно перекладається як «я збожеволів» перекладено наступним чином: «У мене зірвало дах». Використання прийому перекладу: лексична заміна.

При перекладі ненормативної лексики у прикладі використовується прямий переклад:

- *You just gave her the silent, «how are you doing?»*

- *What?*

- *Our reality is collapsing around us, and you're trying to pick up our waitress!*

- *Ти мало не підморгнув їй?*

- *Що?*

- *Світ навколо нас летить до дідька, а ти офіціантку клеїш?*

У мові перекладу фразового дієслова *to pick up* є еквівалент - «клеїти».

Проаналізуємо наступну діалогову ситуацію із серіалу щодо виявлення прийомів перекладу ненормативної лексики:

- *So, say you get a soul, und you're on a case, and your brother gets abducted by aliens.*

- *Yes, then you do everything you can to get him back.*

- *Right. You do. But what about when there are no more leads for the night? I mean, are you supposed to just sit there in the dark and suffer. Even when there's nothing that can be done at that moment?*



- *Yes!*

- *What?*

- *Yes! You sit in the dark and you feel the loss.*

- *Absolutely. But Couldn't I just do all that and have sex with the hippie chick?*

- *Наприклад, у тебе є душа, ти розслідуєш справу, а твого брата викрадають прибульці.*

- *Ти робиш все можливе, щоб його повернути.*

- *Саме так. Але якщо на цю мить ти зайшов у глухий кут, що ти маєш сидіти і страждати в темряві, коли нічим не можеш зарадити?*

- *Так!*

- *Що?*

- *Так, ти маєш сидіти в темряві і переживати втрату.*

- *Авжеж. А хіба я не міг робити все це і перепихнутись з кралею?*

При перекладі висловлювання розмовної лексики англійської *to have sex* (займатися коханням) використовується дисфімістичний переклад. Слово з менш яскравою експресією замінюється словом із грубою експресією «перепихнутися».

Слово *chick* в словнику американського сленгу «Вашу матір, сэр!» Сергій Шевченко та Микола Московцев перекладають наступним чином:

*Chick* - дівчисько (дослівно – ципа, краля). Звучить не дуже грубо, зовсім не лайливо, але дещо зневажливо.

При передачі даного слова на українську мову використовується лексична заміна, слово *chick* замінюється розмовним «краля» у перекладній мові. Кралею називають красиву жінку, зазвичай із відтінком зверхності.

Розглянемо наступний приклад:

- *See what?*
- *See what? See, see the blood! See all the bleckh!*
- *Sorry man. I'm not seeing it.*
- *You don't see the eck?! It's right there!*
- *What the hell was it?*
- *І що тут?*
- *Як що? Кров! Дивись, яка нудота!*
- *Пробач, старий, я нічого не бачу.*
- *Як не бачиш? Ось воно, дивись!*

Словом *bleckh* в англійській мові називають предмет огиди, перекладається буквально як «гидота». У разі при передачі цього слова використовується лексична заміна, розмовне слово мови оригіналу замінюється сленговим в українській - «нудота». Також тут використовується такий прийом як опущення. Слово *hell*, яке є лайливим, при перекладі опускається.

Розглянемо таку діалогову ситуацію:

- *Oh, stay! Finish your tea.*
- *I got to say. I like the feel.*
- *It's... it's...*
- *It's like Sedona, Arizona crapped in here.*
- *Куди ж ви? А як же чай?*
- *Мушу зізнатися мені у Вас дуже подобається.*
- *Це це ...*

- *Тут просто таке ж лайно, як і в Твін Пікс..*

Пропозиція *it's like Sedona, Arizona crapped in here* дослівно варто перекласти як «*тут таке ж лайно, як і в арізонській Седоні*». Седона - невелике містечко в штаті Арізона, з населенням 10 000 жителів, розташоване у піднесеній південно-західній частині великого плато Колорадо, поряд з мальовничим каньйоном Оак-Крік (Oak Creek Canyon). Природна краса цих місць приваблює сюди безліч туристів з усього світу, тут знімаються фільми та рекламні ролики. Седона є меккою спіритизму і одним з найбільш енергетично потужних місць на нашій планеті. Роками це місце приваблює цілителів та медіумів. Зона Седони точно захоплює дух. Тут часто проводиться спостереження за непізнаними об'єктами, що літають, мають захоплюючі результати. Седона також відома появою ангелів. Цілителі, маги і просто відвідувачі цього місця говорять, що відчувають енергію ангелів.

В даному випадку відбувається опущення слова *crap*, а вираз як *Sedona, Arizona* замінюється словом *Твін Пікс*. «*Твін Пікс*» (англ. *Twin Peaks*) - культовий американський драматичний телесеріал, створений режисером Девідом Лінчем і сценаристом Марком Фростом. Дія серіалу відбувається у вигаданому містечку Твін Пікс на північному заході штату Вашингтон поряд із канадським кордоном. Таким чином, відбувається заміна реальних географічних назв вигаданим, щоб вираз був зрозумілішим для глядачів.

Розглянемо наступний приклад:

- *Hey, I'll be damned. Isn't that the watch guy?*

- *They love cream?*

- *Гей, зашибісь! Той самий годинникар.*

- *Вершки?*

Тут відбувається лексична заміна. Вираз *I'll be damned* перекладається буквально «*будь я проклятий!*», однак автор перекладу використовує для

його передачі українською мовою слово, що належить до молодіжного сленгу «зашибісь».

Слово *chick* у наведеному прикладі перекладено розмовно-зниженим словом української мови «ципочка», прийом перекладу – лексична заміна:

- *All right, you stick with half and half. I'm gonna go check out his store. And no hippie chicks.*

- *Ти паси п'яничку, а я поки що пошарюсь в майстерні. І ніяких хипучих ципочок.*

Розглянемо інший приклад:

- *Frigging full of keeblers over here, man. Just full of them.*

- *What?*

- *It's like the story with the show guy and all the elves.*

- *Старий, у майстерні дофіга ельфів.*

- *Що?*

- *Прямо як у казці про ельфів та швеця.*

Слово *frigging* у словнику американського сленгу має таке значення:

*Frigging* (= *damn, fucking*) - проклятий, чортів, гадський.

Вираз *frigging full of keeblers over here*, таким чином, слід було б перекласти як «тут чортова куна фей». Однак при передачі слова *frigging* автор перекладу використовує дисфімістичний переклад, використовуючи слово з більш грубою експресією.

У наступному прикладі під час передачі слова *dude* використовується прямий переклад:

- *Dean! Hey, dude! What happened?*

- *Sam! Sam! Hey!*
- *What am I supposed to do?*
- *Fight the fairies! You fight the fairies!*
- *Дін! Агов чувак! Що трапалося?*
- *Сем! Гей, Сем!*
- *Що мені робити?*
- *Розгроми фей! Рубай поганих фей!*

Розберемо таку ситуацію:

- *I'm just trying to understand... Exactly what kind of hate crime this even was.*
- *It wasn't a hate crime.*
- *I mean, if this gentlemen were a full-Sized homosexual, would that be okay with you?*
- *I don't hate any-Size person or any-Size gay guy.*
- *Well, he's not gay, as it happens.*
- *Я намагаюся визначити, на ґрунті ненависті причину, чому був скоєний цей злочин?*
- *Ненависть тут ні до чого.*
- *А якби цей джентльмен був гомосексуалістом нормального зростання, ти б на нього не напав?*
- *Я не відчуваю ненависті до людей будь-якого розміру та зростання. Навіть якщо ці люди геї.*
- *Він зовсім не гей.*

Слово *gay* в словнику Сергія Шевченка та Миколи Московцева трактується наступним чином:

Gay - гей, гомосексуаліст. У цьому слові, як воно розуміється зараз в Америці, немає негативного емоційного забарвлення (як в українській слові «блакитний»). Перше, словникове значення його дуже потіснено у слововжитку. При передачі цієї одиниці ненормативної лексики використовується прямий переклад.

У цьому прикладі під час перекладу розмовного грубого виразу *son of a bitch* використовується евфемістичний переклад:

- *Hey, uh...have you done your research yet?*
- *Oh, yeah. All kinds of research. All night.*
- *Yeah? huh.*
- *Oh, dean... we have some more "research" to do.*
- *Dean...*
- *Son of a bitch!*
- *Гей, а ти вже закінчив пошуки?*
- *О так. Всю ніч безперервно тут шукав.*
- *Та НУ?*
- *О, Дін, давай ще щось шукаємо?*
- *Дін...*
- *Твою матір!*

При перекладі ненормативної лексики у наведеному нижче прикладі використовується лексична заміна:

- *Oh, no. Those movies were terrible.*
- *The TV hulk.*
- *Lou ferrigno?*

- *Yes.*
- *Spiky-hair Lou ferrigno?*
- *Yes.*
- *Oh, you think I'm crazy.*
- *Ні, ті фільми були жахливими. Халк із телесеріалу.*
- *Лу Феррінью?*
- *Так.*
- *З волоссям, що стирчить?*
- *Так.*
- *Думаєте, я чокнулася?*

Англійське розмовне слово *crazy* (ненормальний, псих, божевільний) замінюється в мові перекладу дієсловом *чокнутися* (збожеволіти).

У цьому прикладі під час перекладу розмовного грубого виразу *son of a bitch* використовується лексична заміна:

- *We're dealing with the trickster, aren't we?*
- *Sure looks like. Good.*
- *Been wanting to gank that mother since mystery spot.*
- *You sure?*
- *Yeah, i'm sure.*
- *No, i mean, are you sure you want to kill him?*
- *Son of a bitch didn't think twice about icing me.*
- *Це все фокусник так?*
- *Схоже на те.*
- *Добре. Мрію його завалити після тих трюків.*

- Серйозно?

- Ну звичайно.

- Тобто, ти точно хочеш вбити його?

- Ця худоба і не почухалася, грохнувши мене разів так тисячу.

Вираз *son of a bitch* замінюється у мові перекладу розмовно-зниженим худобою.

Проаналізуємо цей приклад:

- *Ally with the trickster?*

- *Yeah.*

- *A bloody, violent monster... and you want to be facebook friends with him?*

- Об'єднатися із фокусником?

- Так.

- *Він кровожерливий, жорстокий монстр... а ти хочеш його зафрендити у Фейсбуці?*

Вираз *to be facebook friends* перекладено за допомогою неологізму, що відноситься до комп'ютерного жаргону зафрендити, утвореного від англійського слова «*friend*» і має таке значення: «Додати в друзі (у якій-небудь соціальній мережі)».

Розглянемо наступний приклад із серіалу «Надприродне»:

- *How does that look to you?*

- *Crappy.*

- *What the hell?*

- *Як тобі це все?*

- *Фігово!*



- *Якого біса?*

При перекладі слова *crappy* (поганий; паршивий) використовується лексична заміна. При перекладі виразу *what the hell* використовується прямий переклад - одне із загальноприйнятих значень даного висловлювання українською.

У наведеному нижче прикладі вираз *what the hell* при перекладі опускається:

- *What the hell are you talking about?*

- *The doctor getups. The sexy interns.*

- *Про що ти взагалі говориш?*

- *Прикид лікаря. Сексуальна студентка.*

Під час передачі розмовного слова *getup* використовується прямий переклад.

У наступному прикладі при передачі російською мовою виразу *what the hell* використовується такий прийом як лексична заміна:

- *Dude, what the hell?*

- *I don't know.*

- *No, seriously. What the hell?*

- *I don't know.*

- *One theory. Any theory.*

- *Чувак, що за фігня?*

- *Я не знаю.*

- *Ні серйозно. Що за фігня?*

- *Я не знаю. Теорію будь-яку.*

Слово *hell* тут замінюється сленговим словом «фігня».

У цьому прикладі використовується прийом опущення:

- *Get us the hell out of here.*

- *Витягни нас звідси!*

Під час перекладу репліки одного з героїв слово *hell* опускається.

Розглянемо наступний приклад передачі одиниць ненормативної лексики:

- *That was you on the police scanner, right? This is a trick.*

- *Hello-o-o?*

- *Trickster?*

- *Come on! I heard you two yahoos were in town. How could I resist?*

- *Щодо рації теж ти казав? Це все фокус?*

- *Прокинься! Я фокусник.*

- *Я чув, що ви, пара скнар, понаїхали до міста. Як тут устояти?*

Слово *yahoo* перекладається з англійської «придурок». При передачі українською мовою воно замінюється словом «скнара», в такий спосіб, відбувається лексична заміна.

Лексична заміна використовується також при передачі ненормативної лексики в наведеному нижче прикладі:

- *Let me guess. You two mutton-heads broke the world, and you want me to sweep up your mess?*

- *Please. Just five minutes hear us out.*

- *Sure. Tell you what.*

- *Survive the 24 next hours, we'll talk.*

- *Survive what?*

- *The game.*

- *What game?*

- *You're in it.*

- *How do we play?*

- *You're playing it.*

- *What are the rules?*

- *Oh, son of a bitch.*

- *Зараз вгадаю. Ви, простофілі, роздовбали весь світ і хочете, щоб я за вами прибрався.*

- *Будь ласка, п'ять хвилин, вислухай нас.*

- *Звісно, давайте так. Витримайте 24 години, тоді поговоримо.*

- *Що витримаємо?*

- *Гру!*

- *Яку гру?*

- *Ви вже у ній.*

- *А як грати?*

- *Вже граєте.*

- *А які правила?*

- *Ну, щоб тебе!*

Розмовне слово *tutton-head*, яке у словнику американського сленгу перекладається як «бовдур, дурень» передається українською мовою такою лексичною одиницею як «простофіля». Вираз *son of a bitch* передається за допомогою евфемістичного перекладу, він замінюється на вираз із менш яскравою експресією.

У цьому прикладі відбувається опущення слова *crap*:

- *Sam, do something. Come on.*
- *I don't know how to use any of this crap.*
- *Сем, зроби щось, давай!*
- *Я в цьому нічого не розумію.*

Вираз *sons of bitches* у наведеному нижче прикладі передається українською за допомогою прийому лексичної заміни:

- *Your celebrity deathmatch. Play your roles.*
- *You want us to say yes to those sons of bitches?*
- *Hells, yeah. Let's light this candle!*
- *Зоряний бій на смерть. Виконуйте свої ролі.*
- *Ми маємо дати згоду цим цапам?*
- *А то як же? Треба відігратися!*

Розглянемо наступний приклад:

- *I don't work for either of those s.o.b.s, believe me.*
- *Hmm. oh, you're somebody's bitch.*
- *Я не працюю на цих сволот.*
- *Ти наче чиясь шістка.*

Вираз *sons of bitches* у цьому прикладі перекладається розмовно-зниженим словом «сволоти». Знову ми спостерігаємо прийом лексичної заміни під час передачі цього виразу українською мовою.

Слово *bitch* передається за допомогою евфемістичного перекладу, замінюється словом із менш грубою експресією – «шістка».

У цьому прикладі використовується прийом опущення, опускається слово *hell* при перекладі:

- *Where the hell did you go?*
- *Dean?*
- *Sam?*
- *Where are you?*
- *I don't know.*
- *Ти куди подівся?*
- *Дін?*
- *Сем? Ти де?*
- *Не знаю.*

У наведеному нижче прикладі ми знову спостерігаємо лексичну заміну виразу *son of a bitch* словом «сволота»:

- *All right, you son of a bitch! Uncle! We'll do it!*
- *Ну гаразд, сволота. Здаємось! Ми згодні.*

У цьому прикладі під час перекладу опущено слово *ass*:

- *Nobody's going anywhere until Sam has opposable thumbs.*
- *What's the difference? Satan's gonna ride his ass one way or another.*
- *Ніхто нікуди не йде, поки у Сема пальці назад не відростуть.*
- *Яка різниця. Сатана все одно в ньому поживе.*

Тут слово *ass* передається за допомогою прямого перекладу:

- *Where'd you get the holy oil?*
- *Oh, you might say we pulled it out of Sam's ass.*
- *А звідки свята олія?*

- Ну як варіант: націдили у Сема із дути.

Те саме ми спостерігаємо і в цьому прикладі передачі одиниць ненормативної лексики:

- *Carved out my own little corner of the world... Till you two screwed it all up.*

- *Відтягнув собі шматочок землі... а потім ви все зіпсували.*

У словнику американського сленгу «Вашу матір, сер!» фразове дієслово *screw up* має таке визначення, як зіпсувати що-небудь, напакостити.

Розберемо наступний приклад:

- *Then what happened? Why'd you ditch?*

- *Well, do you blame him?*

- *I mean, his brothers are heavyweight douche-nozzles.*

- *Shut your cakehole.*

- *А що сталося? Чому ти злиняв?*

- *А що дивного, адже всі його брати добірні довбоящери.*

- *Заткни, хлібало.*

Слово *douche-nozzle* є варіацією слова *douche bag* (сволота, стерва), проте з грубішим відтінком. При передачі цього слова російською мовою використовується прийом лексичної заміни, слово *douche-nozzles* замінюється молодіжним сленгізмом «довбоящір». «Довбоящір» - образливе позначення деякого індивіда, найчастіше похилого віку, але нерідко незалежно від віку; те ж саме, що й дуб, безглуздя, просто більш м'якозвучне.

Англійське розмовне слово *cakehole* у перекладі з англійської означає «рот», замінюється при передачі на українське просторічне «хлібало».

При перекладі слова *stuff* у цьому прикладі використовується прямий переклад:

- *All that stuff he was spouting in there you think he was telling the truth?*
- *I think he believes it.*
- *Щодо цієї балаканини, думаєш, він правду говорив?*
- *Сам він у це вірить.*

Отже, нами проаналізовано прийоми передачі ненормативної лексики у відеоматеріалі “SUPERNATURAL”. Досліджуючи ненормативну лексику у телесеріалі, ми зіткнулися із сучасною живою мовою, знайшли багато сучасних одиниць ненормативної та зниженої лексики. Говорячи про прийоми перекладу, які використовуються під час дублювання фільму, слід зазначити, що переважає такий прийом як лексична заміна, він використовувався 22 рази, це становить 54 % всіх прийомів перекладу. Також проглядається тенденція у частому вживанні дисфемістичного перекладу, коли слово з менш вираженою експресією замінюється на відверто грубе. Дисфемістичний переклад використовувався – 6 разів. У 5 прикладах під час перекладу ненормативної лексики використовувався прямий переклад. По чотири рази застосовувалися евфемістичний переклад та опущення.

## ВИСНОВКИ

У результаті проведеного дослідження розглянута сутність, історія виникнення та розвитку кіноперекладу, основні види аудіовізуального перекладу. Зокрема, з'ясовано, що кінотекст розглядається у сучасних дослідженнях, як дискретна послідовність безперервних ділянок тексту.

Вивчення особливостей перекладу кінотексту показало, що кінопереклад визначається, як переклад художніх ігрових та анімаційних фільмів, а також серіалів. Кінопереклад є свого роду симбіозом письмового та усного перекладів. Кінопереклад включає в себе кілька видів: субтитрування, дубляж і закадрове озвучення. Проведено порівняння дублювання і субтитрування, виявлені їх переваги та недоліки, описані основні труднощі перекладу аудіовізуальних текстів, призначених для подальшого субтитрування і дублювання, а також запропоновані рекомендації для перекладачів аудіовізуальних текстів.

Вивчення англійських кінотекстів на матеріалі професійного дубльованого перекладу серіалу “SUPERNATURAL” українською мовою показало, що основними прийомами перекладу є дослівний переклад, компенсація, модуляція, конкретизація, цілісне перетворення, додавання, членування речення, антонімічний переклад, опущення, граматична заміна, генералізація, транскодування.

Кінопереклад є досить специфічним видом перекладу, оскільки він має свої особливості й відрізняється від інших видів перекладу. При перекладі перекладач повинен дотримуватися думки про те, що тільки завдяки йому іноземний глядач може дійсно зрозуміти всю специфіку фільму, особливості його героїв та їх культури. Перед перекладачем стоїть досить складне



завдання – перекласти фільм, орієнтуючись на місцеву публіку, а також знайти компроміс із замовником.

У цілому ж, можна зробити висновок, що сфера аудіовізуального перекладу – дуже актуальний вид діяльності з огляду на поширення і велику популярність кіномистецтва, а саме від якості озвучування залежить сприйняття перекладних іноземних фільмів глядацькою аудиторією. При роботі з аудіовізуальним текстом, переклад піддається різним змінам, які були досліджені у цій роботі. Виходячи з цього, при перекладі аудіовізуальних текстів необхідне застосування перекладацьких трансформацій, оскільки вони дозволяють глядачеві краще зрозуміти твори або навіть створити враження, що поданий текст був спочатку створений мовою перекладу, що і є метою перекладача.

На думку багатьох вчених, аудіовізуальний переклад ще не має усталеного поняттєвого апарату. З іншого ж боку, сфера аудіовізуального перекладу має великий потенціал, саме тому необхідно проводити подальші дослідження у цій області та розробляти спеціальні курси з кіноперекладу для студентів-перекладачів українських ЗВО.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

### СПИСОК ТЕОРЕТИЧНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Академічний тлумачний словник української мови. Суми : АДПС, 2010. URL: <http://sum.in.ua> (дата звернення: 28.10.2021).
2. Англо-русский фразеологический словарь / Составитель А. В. Кунин. Москва : Государственное издательство иностранных и национальных словарей, 1956. 501 с.
3. Андрейко Л. В. Можливості відтворення інтертекстуальності у перекладі. Черкаси : *Гуманітарний вісник*, 2009. 253 с.
4. Андрієнко Т. П. Стратегії відтворення іншомовних елементів у мовленні персонажів художнього твору. *Філологічні трактати*. Тернопіль, 2012. С. 11- 16.
5. Бархударов Л. С. Язык и перевод. Москва : Международные отношения, 1975. 373 с.
6. Бессонова О. Л. Фразеологические единицы с национально-культурным компонентом в британском и американском вариантах английского языка: семантика и структура. *Филологические трактаты*. Одеса, 2014. С. 67-73.
7. Боброва Л. В. «Чуже» у «своєму» та зміна їх статусу у перекладі. *Вісник Сумського державного університету*. Серія Філологія . Суми, 2003. С. 17-20.
8. Булаховский Л. А. Введение в языкознание. Москва : Учпедгиз, 1953. 342 с.
9. Вагапова Л. Л. Вагапов А. С. К проблеме перевода английской безэквивалентной лексики. Москва : *Самиздат*, 2007. URL: <http://zhurnal.lib.ru/>. 2013(дата звернення 10.10.2021).
10. Вашу мать, сэр! Иллюстрированный словарь американского сленга. Московцев Николай, Шевченко Сергей. *Питер*. Москва, 2004. 11 с.

11. Виноградов В. В. Об основных типах фразеологических единиц в русском языке. Наука. Москва, 1977. 367 с.
12. Виноградов В. В. Основные понятия русской фразеологии как лингвистической дисциплины. Наука. Москва, 1977. С. 118-139.
13. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. Наука. Москва, 2007. 138 с.
14. Горшкова В. Е. Перевод в кино: дублирование vs субтитры. *Вестн. Иркут. гос. лингвист. ун-та. Серия: Лингвистика*. Иркутск : 2005. С. 30-43.
15. Горшкова В. Е. Перевод в кино: монография. *Вестн. Иркут. гос. лингвист. ун-та*. Иркутск : 2008. 267 с.
16. Громова З. В. Основні помилки при перекладі назв кінофільмів. *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Філологічні науки*. Луганськ : 2013. С. 28-33.
17. Демецька В., Федорченко В. До проблеми перекладу кіно текстів. *Науковий вісник Херсонського державного університету*. Херсон : 2010. С. 239-243.
18. Денисюк І. Літературознавчі та фольклористичні праці. Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка, 2005. 237 с.
19. Ефремов Л. П. Основные теории лексического калькирования. Алма-Ата : КазГУ, 1974. 191 с.
20. Єрмоленко С. Я. Українська мова. Короткий тлумачний словник лінгвістичних термінів. Київ : Либідь, 2001. 223 с.
21. Жуков В. П. Семантика фразеологических оборотов Текст.: учеб. пособие. Москва : Просвещение, 1978. 160 с.
22. Журавель Т. В. Кінопереклад як вид аудіовізуального перекладу і його становлення в Україні та світі. *Науковий вісник ДДПУ імені І. Франка. Серія «Філологічні науки (мовознавство)»*. Дрогобич, 2018. С. 35-38.
23. Козак Т. Б. Особливості художнього перекладу. Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Тернопіль, 2015. С. 221-223.

24. Коломієць Л. В. Новий український «Гамлет»: перекладацька стратегія. Київ : 2012. URL : <http://shakespeare.zp.ua/texts.item.64/> (дата звернення 15.10.21).
25. Конкульовський В. В. До проблеми перекладацьких трансформацій у кінотекстах комедійного жанру. Острог : Наукові записки, 2012. С. 62-64.
26. Коптілов В. В. Теорія і практика перекладу: навч. посіб. Київ : Юніверс, 2003. 280 с.
27. Корунець І. В. Теорія і практика перекладу (аспектний переклад)/ Theory and Practice of Translation : Підручник. Вінниця : Нова книга, 2001. 446 с.
28. Кривонос Я. В. Нормативні проблеми українського перекладу американської кінопродукції. Київ : Лінгвістика, 2010. С. 176–182.
29. Кунин А. В. Основные понятия английской фразеологии как лингвистической дисциплины и создание англо-русского фразеологического словаря. Москва : Феникс, 1964. 48 с.
30. Кухаренко В. А. Интерпретация текста. Москва: Флинта, 1988. 192 с.
31. Лавриненко И. Н. Язык кино в аспекте диахронии. *Вісник Харківського національного університету ім. В.Н. Каразіна*. Харків : 2016. С. 23–27.
32. Ларин Б. А. Очерки по фразеологии. Ученые записки Ленинградского государственного университета. Ленинград, 1956. С. 200-225.
33. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллинн : Александра, 1973. 63 с.
34. Лукьянова Т. Г. Теоретичні аспекти кіноперекладу з англійської на українську мову. Харків : Харківський національний університет ім. В.Н. Каразіна, 2016. С. 183–188.
35. Матвеева Н. П. Лексико-семантичні труднощі писемного тексту та їх лексикогографічна інтерпретація. Київ : Вип 13, 1997. 398 с.
36. Медведева А.М. Англо-українсько-російський словник усталених виразів. Тернопіль : Українська енциклопедія імені М.П. Бажана, 1992. 493 с.
37. Мешков Олег Давидович. Словообразование современного английского языка. Москва : АН СССР, Кафедра иностр. яз, 1976. 245 с.

38. Мокиенко В. М. Славянская фразеология. Москва : Высшая школа, 1989. 287 с.
39. Наукове фантастичне оповідання «Ленні» Айзек Азімов, переклад Надії Сосновської. Москва : Вип 3, 1997 . 132 с.
40. Орехова О. І. Теоретичні засади кіноперекладу: історичний аспект. Ніжин : Наукові записки. Ніжинського державного університету ім. Миколи Гоголя, 2013. С. 164-170.
41. Подміногін В. Дихотомія перекладацьких стратегія очуження та одомашнення в історії європейського перекладу. Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2010. С. 98-102.
42. Попова З.Д. Когнитивная лингвистика. Москва : Вип 1, 2007. 356 с.
43. Рецкер Я. И. Теория перевода и переводческая практика: Очерки лингвистической теории перевода. Москва : Валент, 2007. 240 с.
44. Словник лінгвістичних термінів. Загальна редакція Є.В. Кротевич, Н.С. Київ : Родзевич Інститут мовознавства ім. О.О. Потебні АН УРСР, 1957. 236 с.
45. Слышкин Г. Г., Ефремова М. А. Кинотекст (опыт лингвокультурологического анализа). Москва : *Водолей Publishers*, 2004. 153 с.
46. Смирницкий И. А. Синтаксис английского языка. Изд-во лит. на иностр. яз. Москва, 1957. 284 с.
47. Смит Л. П. Фразеология английского языка. Москва : Гос. учеб.-пед. изд-во м-ва просвещения РСФСР, 1959. 207 с.
48. Современный англо-русский политехнический словарь / Составитель В.В. Бутник. Москва : Питер, 2005. 512 с.
49. Чередниченко О. І. Теорія і практика перекладу. Київ, 2005. 370 с.
50. Чернова А. В., Аванесян А. А. До проблем кіноперекладу як виду художнього перекладу. Україна : Дніпродзержинський державний технічний університет, 2005. URL: [http://confcontact.com/2013\\_04\\_17/30\\_Chernova.htm](http://confcontact.com/2013_04_17/30_Chernova.htm) (дата звернення: 20.10.2021).

51. Черноватий Л.М. Методика викладання перекладу як спеціальності: підручник. Вінниця : Новая книга, 2013. 376 с.
52. Шайкевич А.Я. Введение в лингвистику: учеб. пособие для студ. филол. и лингв. фак. высш. учеб. Заведений. Москва : Вып 5, 2009. 400 с.
53. Шанский Н. М. Очерки по русскому словообразованию и лексикологии. Москва : Учпедгиз, 1959. 248 с.
54. Шахновська І. І., Кондратьєва О. В. Прагматична адаптація під час перекладу англомовних анімаційних фільмів. Суми : *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*, 2019. 96-99 с.
55. Швейцер А. Д. Литературный английский язык в США и Англии: Учеб. пособие. Москва : Высшая школа, 1971. 199 с.
56. Anderman G., Cintas J. D. *Audiovisual Translation: Language Transfer on Screen*. London : *Palgrave Macmillan*, 2009. 272 p.
57. *Audiovisual Translation: Language Transfer on Screen*, ed. by Cintas J.D., G. Anderman. Basingstoke : *Palgrave Macmillan*, 2009. 272 p.
58. Banos Pinero R. *Audiovisual Translation in a Global Context: Mapping an Ever-changing Landscape*. London : *Palgrave Macmillan*, 2015. 312 p.
59. Cintas J.D. Introduction: Experimental Research in Audiovisual Translation Cognition, Reception, Production. New York : *Journal of Specialised Translation*. 2020. 134 p.
60. Cintas J.D. Technological advances in audiovisual translation. *Routledge Handbook of Translation and Technology*. Oxford : *Times* 2020. P. 255–270.
61. Collins Dictionary. Oxford : *Times* 1967. URL: <https://www.collinsdictionary.com/>(accessed: 20.10.2021).
62. Cronin M. *Translation goes to the Movies*. New York : *Palgrave Macmillan*, 2009. 164 p.
63. Danan M. *Dubbing as an Expression of Nationalism*. Meta. Germany, 1991. 606-614 p.
64. De Marco M. The engendering approach in audiovisual translation. New York : 2016. 314–325 p.

65. Diaz-Cintas J. *New Trends in Audiovisual Translation*. New York : Multilingual Matters, 2009. 288 p.
66. Gambier Y. *A connected history of audiovisual translation Elements for consideration*. Brighton, 2019.
67. Gambier Y. *Screen Translation: Special Issue of the Translator*. New York : *Routledge*, 2016. 224 p.
68. Gile D. *Basic concepts and models for interpreter and translator training*. Amsterdam, Philadelphia, 2009. 283 p.
69. Goethe J. W., von. *Zu brüderlichem Andenken Wielands*. Germany : 2012. URL: [www.rolandbremen.de/Sites/Texte/PDF/Goethe\\_Wieland.pdf](http://www.rolandbremen.de/Sites/Texte/PDF/Goethe_Wieland.pdf) (accessed : 15.10.2021).
70. Guillot M. N. *The pragmatics of audiovisual translation: Voices from within in film subtitling*. London, 2020. 317-330 p.
71. Hodges P. *Cultural Approach in Translation Theory*. London : 2012. URL : [translationdirectory.com/articles/article2202.php](http://translationdirectory.com/articles/article2202.php) (accessed: 15.10.2021).
72. Kang J.H. *Collaborative translation: an instrument for commercial success or neutralizing a feminist message*. New York : 2020. 487–503 p.
73. *New Trends in Audiovisual Translation*, ed. by Cintas J.D. Bristol : Multilingual Matters, 2009. 283 p.
74. O’Sullivan C. *Translating popular film*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2011. 243 p.
75. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, ed. by Mona Baker, Kirsten Malmkjær. New York, London : Routledge, 1998. 654 p.
76. Schleiermacher F. *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens*. Germany : 2012. URL : <http://www.biblere searcher.com/Schleiermacher.html> (accessed : 15.10.2021).
77. Shuttleworth M. and Cowie M. *Dictionary of translation studies*. Manchester : St Jerome, 1997. 112 p.

**СПИСОК ЛЕКСИЧНИХ ДЖЕРЕЛ**

78. Shuttleworth M. Dictionary of Translation Studies. Manchester, UK : St. Jerome Publishing, 1997. 376 p.
79. The Oxford English Dictionary. Oxford : Oxford University Press, 1884. URL: <https://www.oed.com/> (accessed : 20.10.2021).
80. Venuti L. Strategies of Translation, Routledge Encyclopedia of Translation Studies, ed. By Mona Baker. London : Routledge, 2001. 353 p.
81. Venuti L. The Translator's Invisibility: A History of Translation Lawrence. London; NewYork : Routledge, 1995. 353 p.
82. Webster's Dictionary. New York : S. Converse, 1828. URL: <https://www.merriam-webster.com/> (accessed : 20.10.2021).
83. Yang W. Brief Study on Domestication and Foreignization in Translation. New York : Journal of Language Teaching and Research, 2010. 77-80 p.



## SUMMARY

The paper represents the structure of the lexico-semantic field SUPERNATURAL in the script of the TV series “Supernatural” and determines the means of verbalization of sensory constituent of the supernatural in the studied series.

During the research, the structure of the SUPERNATURAL lexico-semantic field is presented on the material of the script of the TV series Supernatural. Semantic components of the lexeme “supernatural” have been distinguished according to the English-language lexicographic sources; lexical units that represent the supernatural in the English language are analyzed. Also, linguistic means for the designation of the supernatural are distinguished; they reflect the visual perception, sound, smell, tactile sensations and emotions for the designation of the supernatural.

The research of the given subject has led to the conclusion that the structure of the lexico-semantic field SUPERNATURAL is represented by the nuclear and peripheral zones. The research paper includes the analysis of the lexico-semantic field SUPERNATURAL. The structure of the lexico-semantic field SUPERNATURAL consists of the nuclear and peripheral zones. According to the lexicographical sources nuclear zone covers 58 lexical units, however, only 9 lexical units are functioning in the script. Peripheral zone of lexical-semantic field SUPERNATURAL is represented by 45 lexical units which are divided into 12 lexico-semantic groups: supernatural beings, weapons for combating supernatural beings, supernatural abilities, signs of supernatural, supernatural place, things that protect from supernatural, supernatural parts of the human body, supernatural substances, magic rituals, magic signs, people with supernatural abilities, spells. Also, there were revealed verbs and phrasal verbs used for the representation of actions with the supernatural.

The analysis of the lexemes of sensory constituents of supernatural has revealed that lexical units were subdivided into groups expressing the following manifestations of the supernatural: supernatural beings, supernatural abilities, signs of supernatural, supernatural place and magical rituals, the other groups were not involved. The represented lexico-semantic groups are expressed by a group of lexemes to denote: visual perception (black, pale, deep red, etc.); sound (scrabbling, barking, growling, etc.); emotions (creep somebody out, disgust, horror, etc.); odor (gas, sulfur); tactile sensations (shake, thick).

During the study of the lexico-semantic field SUPERNATURAL, it has been found out that the concept «supernatural» in English can expand its semantic content due to the isolated lexical units from the research material. The analysis showed that the script presents notation of such types of perception – visual, auditory, tactile, olfactory and emotional. The number of units included in the designations of different types of perception, as well as the number of contexts of use, reflects their importance.

***Key words:*** *lexico-semantic field, lexical units, supernatural, sensory constituents, visual perception, sound, emotions, odor, tactile sensations.*

**Декларація**  
**академічної доброчесності**  
**здобувача ступеня вищої освіти ЗНУ**

Я, Жакун Дар'я Вікторівна, студентка 2 курсу магістратури, форми навчання заочна, факультету іноземної філології, спеціальність Германські мови та літератури (переклад включно), перша – англійська, освітньо-професійна програма Переклад (англійський), адреса електронної пошти dasha.zhakun2016@gmail.com.,

- підтверджую, що написана мною кваліфікаційна робота на тему «СПЕЦИФІКА УКРАЇНСЬКОГО ПЕРЕКЛАДУ АМЕРИКАНСЬКОГО ФАНТАСТИЧНОГО ТЕЛЕСЕРІАЛУ “SUPERNATURAL”» відповідає вимогам академічної доброчесності та не містить порушень, що визначені у ст. 42 Закону України «Про освіту», зі змістом яких ознайомлений/ознайомлена;

- 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) Жакун Дар'я Вікторівна