

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

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

**Кваліфікаційна робота  
магістра**

**на тему ОСОБЛИВОСТІ АНГЛОМОВНИХ КІНОТЕКСТІВ ТА  
СПЕЦИФІКА ЇХНЬОГО ПЕРЕКЛАДУ (НА МАТЕРІАЛІ КІНОСТРІЧОК  
У ЖАНРАХ ДРАМА, ТРИЛЕР)**

Виконав: студент 2 курсу,  
групи 8.0350-ап  
спеціальності 035 Філологія  
спеціалізації 035.041 Германські мови та  
література (переклад включно), перша –  
англійська  
освітньо-професійної програми  
Переклад (англійський)  
**Беспальченко Ярослав Андрійович**

Керівник к.ф.н., доцент Запольських С. П.

Рецензент д.ф.н., доцент Шевченко О. І.

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

Факультет іноземної філології

Кафедра теорії та практики перекладу з англійської мови

Освітній рівень магістр

Спеціальність 035 Філологія

Спеціалізація 035.041 Германські мови та літератури (переклад включно) – перша англійська

Освітньо-професійна програма Переклад (англійський)

**ЗАТВЕРДЖУЮ**

**Завідувач кафедри теорії та  
практики перекладу з  
англійської мови**

« \_\_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2021 року

**З А В Д А Н Н Я**  
**НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ МАГІСТРА**  
**БЕСПАЛЬЧЕНКУ ЯРОСЛАВУ АНДРІЙОВИЧУ**

(прізвище, ім'я, по батькові)

1. Тема кваліфікаційної роботи магістра (проекту) **ОСОБЛИВОСТІ АНГЛОМОВНИХ КІНОТЕКСТІВ ТА СПЕЦИФІКА ЇХНЬОГО ПЕРЕКЛАДУ (НА МАТЕРІАЛІ КІНОСТРІЧОК У ЖАНРАХ ДРАМА, ТРИЛЕР)** керівник кваліфікаційної роботи (проекту) Запольських С. П., к.філол.н, доцент

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

затверджені наказом ЗНУ від «13» квітня 2021 року № 511 – с

2. Строк подання студентом кваліфікаційної роботи (проекту) 22.11.2021

3. Вихідні дані до кваліфікаційної роботи (проекту) наукові джерела з питань жанрової специфіки та типології текстів. Перекладацькі одиниці кінотекстів та особливостей їх перекладу на українську мову.

4. Зміст розрахунково-пояснювальної записки (перелік питань, які потрібно розробити) розглянути типології текстів; надати характеристику основним видам аудіовізуальних матеріалів та описати їхні особливості; визначити жанрові особливості кінотекстів і розробити детальну схему; визначити найбільш ймовірні труднощі, з якими зіткнеться перекладач; проаналізувати переклад кінотекстів, визначити основні труднощі та надати власні рекомендації.

5. Консультанти розділів кваліфікаційної роботи (проекту)

Розділ	Прізвище, ініціали та посада консультанта	Підпис, дата	
		завдання видав	завдання прийняв
Вступ	Запольських С. П. доцент	07.05.2021	07.05.2021
Розділ 1	Запольських С. П. доцент	03.06.2021	03.06.2021
Розділ 2	Запольських С. П. доцент	15.07.2021	15.07.2021
Висновки	Запольських С. П. доцент	27.09.2021	27.09.2021

6. Дата видачі завдання 22.04.2021 року

### КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№ з/п	Назва етапів виконання кваліфікаційної роботи магістра	Строк виконання етапів роботи (проекту)	Примітка
1	Пошук наукових джерел з теми дослідження, їх вивчення та аналіз; укладання бібліографії	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 нормоконтролю	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**

\_\_\_\_\_ (підпис)

Я. А. Беспальченко

(ініціали та прізвище)

**Керівник роботи (проекту)**

\_\_\_\_\_ (підпис)

С. П. Запольських

(ініціали та прізвище)

**Нормоконтроль пройдено**

**Нормоконтролер**

\_\_\_\_\_ (підпис)

В. В. Погонєць

(ініціали та прізвище)

## РЕФЕРАТ

**Дипломна робота** – 54 стор., 50 джерел.

**Об'єкт дослідження:** кінотексти трьох фільмів у жанрі трилер, драма ("The Grand Budapest Hotel", "Apocalypse Now", "Shutter Island") на мові оригіналу, та переклад українською мовою.

**Мета роботи:** проаналізувати зібрані одиниці перекладу у рамках жанрової специфікації кінотекстів. Визначити взаємодію між жанром кінотексту і використаними у ньому техніками перекладу та лексикостилістичними одиницями.

**Теоретико-методологічні засади:** теоретичні засади, щодо типології текстів, жанрових особливостей аудіомедіальних матеріалів, визначення головних труднощів, характерних для кожного типу перекладу кінотексту: К. Райс, В. Н. Комісаров, А. Нойбрехт, А. В. Козуляєв, В. С. Виноградов, А. В. Федоров, В. Г. Власов та інші.

**Отримані результати:** Жанрові особливості мають прямий вплив на використання різноманітних лексичних одиниць і граматичних конструкцій у кінотексті. Перекладач використовує систему прямих і непрямих технік перекладу щоб подолати труднощі, пов'язані із особливостями кінотексту. Непрямі техніки перекладу включають в себе: транспозицію, модуляцію, еквіваленцію і адаптацію. Прямі способи перекладу більш характерні для закадрового перекладу, хоча доволі часто зустрічаються в дубляжу. Вони включають в себе: запозичення, калькування і дослівний переклад.

**Ключові слова:** *аудіовізуальний переклад, типологія текстів, прямі способи перекладу, непрямі способи перекладу, дубляж, закадровий переклад, жанр.*

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	3
<b>РОЗДІЛ 1 АУДІОМЕДІАЛЬНІ ТЕКСТИ В КОНТЕКСТІ ПЕРЕКЛАДОЗНАВЧИХ ДОСЛІДЖЕНЬ</b> .....	
1.1 Перекладацька типологія текстів.....	6
1.2 Особливості аудіовізуального перекладу.....	12
1.3 Жанрова специфіка кінотекстів .....	21
1.4 Труднощі перекладу кінотекстів.....	25
<b>РОЗДІЛ 2 АНАЛІЗ ПЕРЕКЛАДУ КІНОТЕКСТІВ З АНГЛІЙСЬКОЇ МОВИ НА УКРАЇНСЬКУ (НА МАТЕРІАЛІ ФІЛЬМІВ "THE GRAND BUDAPEST HOTEL", "APOCALYPSE NOW", "SHUTTER ISLAND")</b> .....	
2.1 Характеристика матеріалу дослідження.....	32
2.2 Аналіз перекладу кінотекстів.....	37
2.2.1 Прямі способи перекладу.....	38
2.2.2 Непрямі способи перекладу.....	44
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	50
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	53

## ВСТУП

Сфера кіноіндустрії, вже давно перестала бути чимось незвичайним і маловивченим, і стала своєрідною повсякденністю нашого життя. Багато дослідників намагалися розкрити цей вид мистецтва з різних сторін, у тому числі, лінгвістичної. Однак не всі аспекти були розкриті, не все було сказано. У сучасному світі розвитку технологій, глобалізації, а також доступ до інформаційної сфери практично всіх верств суспільства, кіномистецтво еволюціонувало у щось унікальне, що стосується кожної людини. З кожним роком популярність стрімінгових сервісів зростає, з ним зростає і затребуваність до постійного створення аудіомедіальних матеріалів (фільмів, серіалів, мультфільмів і так далі). Враховуючи такий приріст інтересу до даного виду мистецтва, ми маємо бути готовими до різноманітних труднощів, з якими може зіткнутися перекладач під час роботи.

Враховуючи вищевикладені критерії, **актуальність** роботи полягає у вивченні жанрових особливостей кіно текстів, а також аналіз кіно тексту під час перекладу, враховуючи візуальну і аудіо складові твору. Перманентний потік матеріалу дослідження, який щоразу може представляти потенційну проблематику для перекладача, дозволить досягти нашої мети. Це у свою чергу зміцнить теоретичні та особливо практичні знання, здобуті під час процесу перекладу та допоможе у подальшому розумінні всіх тонкощів лінгвістичних особливостей кінотексту.

**Наукова новизна** даної роботи, полягає у вивченні взаємовідносин перекладу текст із аудіовізуальною складовою матеріалу дослідження і її впливу на кінцевий результат, тобто у роботі системно проаналізовано специфіку аудіовізуального перекладу жанрів трилер та драма.

**Об'єктом** є жанри трилеру та драми в контексті лінгвістичних перекладознавчих досліджень.

**Предметом** є лінгвостилістичні особливості жанрів трилеру та драми, способи та засоби аудіовізуального з англійської мови на українську.

**Мета роботи** – визначити жанрові особливості кіно текстів, їхню проблематику та способи вирішення потенціальних проблем, які можуть виникнути під час перекладу. Поставлена мета передбачає вирішення таких **завдань:**

- охарактеризувати і вибрати найбільш відповідну типологію текстів в рамках перекладу аудіо медіального матеріалу;
- визначити жанрові особливості кінотекстів;
- на основі жанрових особливостей, скласти цілісну картину проблематики перекладу кінотекстів;
- визначити найбільш характерну для матеріалу дослідження методологію аналізу;
- проаналізувати одиниці перекладу і надати характеристику їх лексичних, стилістичних та граматичних особливостей.

**Матеріалом** дослідження є три кінострічки у жанрі трилер та драма: "The Grand Budapest Hotel", "Apocalypse Now", "Shutter Island" та їхні переклади на українську мову. Загальний хронометраж складає 6 з половиною годин, що складає приблизно 537 одиниць перекладу.

**Практичне** значення складається у диференціації жанрових особливостей в рамках кіно тексту, та використання його паралінгвальних компонентів у вирішенні проблем при перекладі. Матеріал магістерської роботи можна використовувати при написанні курсових робіт, під час підготовки до практичних занять, в якості посібника для перекладачів-практикантів.

**Структура роботи:** магістерська робота складається з чотирьох частин: перший, другий розділ, висновки та список використаних джерел.

У вступі зазначена загальна, базова інформація, що стосується магістерської роботи. Вступ включає, актуальність та новизну наукового та практичного матеріалу дослідження, його мету, об'єкт, предмет і методи дослідження, які ми будемо використовувати у подальшій роботі.

У першому розділі ми будемо описувати загальні відомості, які стосуються перекладу аудіомедіальних текстів, їх типи, труднощі з якими може зіткнутися перекладач та ідентифікація жанрових особливостей кінотексту у лінгвістичній парадигмі.

Другий розділ містить дослідницькі матеріали, щодо перекладу одиниць, які ми проаналізували під час обробки матеріалу дослідження. Основним напрямком, на який ми будемо спиратися під час підготовки практичної частини буде розроблена французькими дослідниками диференціація прямих та непрямих технік перекладу.

Висновки містять загальний варіант теоретичної частини роботи, а також висновки на основі аналізу перекладацьких одиниць. Загальна кількість сторінок 54, кількість використаних джерел 50.



# РОЗДІЛ 1

## АУДИОМЕДІАЛЬНІ ТЕКСТИ В КОНТЕКСТІ ПЕРЕКЛАДОЗНАВЧИХ ДОСЛІДЖЕНЬ

### 1.1 Перекладацька типологія текстів

У сучасній перекладацькій парадигмі, типологія текстів відіграє значну роль при перекладі текстів, особливо на його кінцевий результат. На сьогоднішній день, створення класифікації типології текстів є декілька складною задачею. Основна проблема полягає у тому, що при диференціації текстів, не можна прив'язуватися до одного певного критерію. У такому разі, це може призвести до однобокого результату класифікації [Валгіна 2003].

У подальшій роботі, ми будемо намагатися створити загальну картину проблематики, висвітлити її з об'єктивної та суб'єктивної сторони, щоб орієнтуватися на одну певну типологію тексту при подальшому аналізі.

Найважливішим завданням під час диференціації типів тексту, насамперед полягає у визначенні найбільш відповідного методу перекладу. Розглянемо найвідоміші класифікації на сьогоднішній день. Безперечно, в сучасному перекладознавстві є дві безумовні класифікації типів тексту, які використовують при процесі перекладу. А саме, ми будемо посилалися на роботу Катарини Райс з її типологією текстів і на роботу німецького вченого у сфері перекладознавства Альбрехта Нойберта, з його типологією текстів, заснованої на прагматичному підході.

Почнемо з найбільш відомої в сфері перекладознавства типології текстів Катарини Райс. Але для початку, слід встановити мотиви і критерії за якими сформувалася дана класифікація. Як К. Райс відноситься до процесу перекладу і що на її думку є ключовим компонентом до реалізації найбільш адекватного і максимально наближеного до передачі закладеного сенсу варіанту перекладу?

Як вказує К. Райс, для реалізації адекватного варіанту перекладу, перш за все, перекладач зобов'язаний визначити той тип тексту з яким він працює. В іншому випадку, існує можливість невірно інтерпретувати або передати сенс тексту, використовуючи нехарактерні для того чи іншого типу тексту компоненти [К. Reiss 1978]. Дійсно, цілком очевидним є той факт, що наприклад, в тексті наукового або публіцистичного характеру, не можуть використовуватися такі компоненти як метафори, порівняння, фразеологізми і т.д. характерні для художнього твору (хіба що в якості матеріалу дослідження). Цей факт є основоположним.

Дискусійним в сучасному перекладознавстві є диференціація двох типів перекладу – прагматичного і художнього. Відмінності між двома типами перекладу, як правило, схиляється до визначення кінцевого результату в процесі перекладу. Так, слід виділити що метою прагматичного перекладу є налагоджені зв'язки між двома сторонами комунікації, тоді як художній переклад несе в собі не тільки передачу, хоча б базового змісту повідомлення, але також передача своєрідного естетичного задоволення [Reiss 1978]. Наприклад, у художньому перекладі, деякі лексичні чи граматичні аспекти можуть бути змінені або зовсім упускаються, на догоду надання нових стилістичних особливостей, або їх збереження з тексту оригіналу. При цьому, початковий концепт тексту оригіналу може бути змінений.

Таким чином, Катарина Райс ґрунтуючись на роботах таких вчених як, Ельза Таберніг де Пуккіареллі, Франсиско Айли, Петера Бранга і Олександра Федорова, сформулювала свою власну класифікацію, але при цьому вказала, що на практиці перекладач може зіткнутися з тим, що текст належить явно до одного типу, може мати кілька яскраво виражених елементів іншого типу. Внаслідок чого можна зробити два висновки. Перше, кожен тип тексту викладений у цій класифікації може бути поділений на кілька під пунктів. Друге, ці пункти можуть мати дещо умовний характер. У своїй класифікації К. Райс виділяє такі типи текстів: 1) тексти орієнтовані на зміст; 2) тексти орієнтовані на форму; 3) тексти орієнтовані на звернення; 4) аудіомедіальні тексти.

Пріоритетним завданням тексту орієнтованого на зміст, як можна визначити за назвою, є повна передача інформації закладеної автором. Визначення цього типу тексту найкраще формулювати порівнюючи його з іншими типами текстів. Але слід виділити найважливіші критерії якими можна визначити текст за цим типом. Одним із таких критеріїв є «прийнятність форми для вираження даного змісту». Це означає, що саме зміст, інформація є пріоритетом. Слід зазначити, що передача інформації дуже важлива у кожному типі тексту, у тому що орієнтований зміст. Однак цей тип визначається вже закладеними в тексті оригіналу стилістичними, граматичними та лексичними аспектами. Саме встановлені аспекти визначають їх еквіваленти в тексті перекладу. До цього типу належать тексти наукового та публіцистичного характеру, у тому числі офіційні документи, підручники тощо. Виходячи з перерахованого вище, Катарина Райс визначає, мабуть, найважливіший критерій при перекладі тексту орієнтованого на зміст, а саме – «забезпечення інваріантності на рівні плану змісту».

У свою чергу текст, орієнтований на форму, має дещо протилежний вектор тому тексту, що орієнтований на зміст. Проте, слід зазначити, що вони нерозривно взаємопов'язані між собою. Це виявляється у тому, що текст орієнтований зміст має форму, але зміст повідомлення має вищий пріоритет під час перекладу.

Функція тексту орієнтованого на форму є кількома зворотною тією, що орієнтована на зміст. У цьому типі панує спосіб передачі, а не повна передача інформації з урахуванням всіх деталей повідомлення тексту оригіналу. Виникає питання, як досягти еквівалентності під час перекладу тексту цього типу? Катарина Райс відповідає на це питання наступним чином: «при перекладі слід досягати рівноцінного впливу за допомогою аналогії форми». Отже, за перекладачем залишається право певною мірою змінювати зміст вихідного тексту, але при цьому відповідати встановленій формі або ж її еквіваленту. Це повністю суперечить функції типу тексту описаного вище, оскільки у ньому панує більш прагматичний підхід до перекладу.

Третім типом є текст орієнтований на звернення. Крім вищевказаних критеріїв у вигляді форми та змісту, в даному типі тексту панує передача тих компонентів, що викликають саме той відгук у читача, що спочатку поставив автор.

Що слід враховувати під час перекладу тексту, орієнтованого на звернення? Загалом необхідно максимально точно передати очікувану реакцію у читача. Проблема полягає в тому, що цього можна досягти цілком неочевидними способами. Метод перекладу даного типу передбачає, що перекладач не тільки визначив які саме компоненти (або їх відсутність) викликають той чи інший ефект, а також чи є реакція у самого перекладача на текст єдино правильною. Внаслідок чого це відкриває масу можливостей і свободи для перекладача. Так як, він має право змінювати зміст і форму тексту, задля відповідності задуму автора.

Четвертий тип тексту – аудіо-медіальні тексти. Усі вищеописані типи текстів здебільшого спрямовані на мовне середовище, тоді як четвертий тип сприймає вербальні засоби комунікації як із частин загального цілого.

Теоретично, будь-який аудіо-медіальний текст можна визначити як із трьох типів тексту, оскільки має характерні їм компоненти в мовному середовищі твору. Однак, аудіо-медіальний текст не може сприйматися у відриві від візуального та звукового середовища. Наприклад, перекладач зможе повною мірою передати всі тонкощі мюзиклу, задіявши у своїй лише написаний текст твору, проігнорувачи у своїй візуальну (декорації, костюми, спеціальні ефекти) і звукову (музика, спів тощо.) середовище. Таким чином, переклад тексту може бути еквівалентним, але не досягати мети якої прагнув автор.

До цього типу можна віднести будь-який твір, який використовує кілька рівнів сприйняття. До таких творів належать радіо та телепередачі, у тому числі кінотексти. Однак, перш за все потрібно розуміти, що переклад сценарію фільму, кінотексту та твору загалом слід розрізняти між собою. Наприклад, текст сценарію фільму можна віднести до одного з трьох типів тексту і розглядати його як окремий твір. На мою думку, слід звертати увагу на всі елементи твору при

аналізі та перекладі фільму, оскільки вони, на відміну від книг чи музики, використовують зовсім інші інструменти впливу.

Також слід згадати транслатологічну класифікацію типів тексту Олексієвої. У розробці своєї класифікації, вона орієнтувалася на такі параметри: комунікативне завдання і вид інформації, що передається текстом; характер джерела та характер реципієнта; об'єктивна міра складності перекладу тексту як вторинного. Однак, все ж таки значний наголос робиться у бік інформації наданої в тексті. Інші параметри тісно пов'язані саме з інформацією матеріалу. Певною мірою можна вказати, що дана класифікація ґрунтується на типах повідомлень, закодованих у тексті. Загалом у класифікації Олексієва диференціювала чотири типи тексту. Відповідно до того чи іншого типу тексту, вона вказує на один із ступенів, котрий вказує на рівень важкості створення адекватного перекладу тексту.

До першого типу відносять примарно-когнітивні тексти. Для цього тексту характерний : науковий, науково-навчальний, науково-популярний, мистецтвознавчий, музикознавчий, філософський вид інформації, оголошення, документи, діловий лист. Як правило, частіше знаходиться груповий характер (рідше колективний) джерела; груповий (рідше колективний) реципієнт; I або II група складності перекладу.

Другий тип – примарно-оперативні тексти: законодавчий, релігійний вид інформації, проповідь, інструкція, рецепт. Груповий або колективний характер джерела; реципієнт, як правило, колективний; група складності перекладу I або II.

Третій тип тексту має примарно-емоційний характер: траурне оголошення, некролог, література, публічна промова, реклама, мемуарний текст. Джерело переважно колективне, хоча іноді спостерігаються окремі ознаки індивідуального джерела; реципієнт також в основному колективний; група важкості перекладу I або II, в окремих випадках – III (реклама). Винятком є особистий лист, де і джерело, і реципієнт — індивідуальні.

Нарешті, четвертий тип – примарно-естетичні тексти: художній текст, художня публіцистика. Джерело, і реципієнт – індивідуальні; група важкості перекладу – III.

Хоча, дана класифікація встановлює та розкриває характеристику кожного типу тексту згідно з раніше згаданими параметрами, ця типологія має великий акцент на аспекті інформації. Інші параметри виконують роль описового засобу того чи іншого типу тексту.

На відміну від класифікації К. Райс, типологія текстів запропонована А. Нойбертом зосереджується на прагматичних аспектах. Класифікація Нойберта звертає увагу не так на зміст, як на аудиторію будь-якого тексту. Базовим у цій типології є взаємовідносини між текстом вихідної мови та її перекладом. Усього Нойбертом було запропоновано чотири порівняно різних типів тексту, які відповідно мають свої характерні особливості.

Наприклад, перший тип відноситься до текстів, які мають стабільний зв'язок між вихідною мовою та перекладом. Такі тексти мають мовні елементи, які обов'язково є унікальними для певного етно-культурного регіону. Вони можуть вміщати певні поняття або визначення, які зрозумілі для носіїв інших мов. Найчастіше цього типу текстів відносять інструкції, технічну документацію тощо.

Другий тип тексту має цілком протилежну мету. На відміну від першого типу, тексти другого типу навмисно націлені на аудиторію вихідної мови та несуть у собі ті мовні елементи, які успішно сприймаються аудиторією певного географічного регіону. Слід зазначити, що це не означає, що інформація цього тексту не може бути усвідомлена або перекладена іншою мовою. Це означає, що можна надати певний варіант перекладу тексту, та його початковою метою було передача інформації виключно носіїв вихідної мови.

У той же час, третій тип тексту був запланований для передачі інформації для носіїв інших мов, однак був створений вихідною мовою. На основі цього можна зробити припущення, що ймовірність адекватного перекладу вкрай висока.

Художні твори становлять четвертий тип тексту і можуть нести різноманітні мовні одиниці, залежно від яких можна визначити чи є переклад адекватним.

Переважно художні твори спочатку створюються вихідною мовою, але вони не націлені виключно на аудиторію вихідної мови.

Основна проблематика полягає в тому, що дана класифікація націлена суто на певний аспект і не зосереджена на інших аспектах перекладознавства, як класифікація К. Райс. Зосереджуючи увагу на прагматичному підході у типології текстів, Нойберт, на мою думку зробив її досить однобокою і не охоплює інші аспекти. У цьому полягає перевага типології Катарини Райс. У її роботі хоч і присутня невелика похибка у визначенні типу тексту, який можна визначити одночасно в декілька груп, але й унікальність четвертого типу тексту дозволяє сприймати його як новаторський і змішаний тип, який одночасно ставитися і до інших трьох типів.

На мою думку, саме велика відкритість до різних аспектів перекладу дає значну перевагу у виборі її типології над класифікацією Нойберта. До того ж, один із її типів тексту, а саме текст націлений на звернення міг би бути основою для більш детального розкриття за допомогою другої типології текстів, зважаючи на їхню схожість у прагматичному аспекті. Однак при аналізі тексту все ж таки слід вибрати одну класифікацію, і як було зазначено вище, класифікація К. Райс не тільки охоплює більше аспектів перекладу, але також має пряме відношення до матеріалу моєї роботи, а саме – аудіомедіальні тексти та їх особливості.

## 1.2 Особливості аудіовізуального перекладу

Аудіомедіальні тексти мають низку специфічних особливостей, які можуть здатися неоднозначними та важкодоступними для перекладача. Дані особливості залучають не тільки вербальну знакову систему та мають звукові та візуальні характеристики, які нерозривно взаємодіють між собою і створюють єдиний зміст повідомлення у тексті. У цьому пункті ми розглянемо самотні сторони аудіовізуального перекладу: його види та перекладацькі методи, які

використовуються для досягнення адекватного перекладу; характеристики котрі повинен мати перекладач під час перекладу аудіомедіальних текстів та труднощі з якими він може зіткнутися. Також ми сформулюємо об'єктивну характеристику сильних та слабких сторін аудіовізуального перекладу.

Для початку слід зазначити, що дослідження аудіомедіальних текстів, як окремий від класичних способів передачі інформації сегмент – вкрай актуальне. Це підтверджується рівнем розвитку сучасних технологій та їх доступність; стрімкий розвиток кінематографу як окремої галузі та всіх супутніх їй сфер, а також підвищений рівень уваги до кінематографу загалом, порівняно з іншими видами мистецтва.

Для подальшої роботи нам необхідно описати яку саме роль відіграє тема аудіовізуального перекладу в рамках академічної сфери діяльності. Ми звернемося до робіт провідних дослідників, щоб оцінити ступінь зацікавленості наукової спільноти у цій темі. Це дозволить нам створити цілісну картину, що вкотре підтвердить актуальність теми.

Нещодавно дослідники теорії перекладу були змушені визнати, що так званий «аудіовізуальний переклад» є не тільки одним з різновидів перекладознавства, але становить самостійну галузь досліджень. Перекладаючи аудіовізуальні тексти, перекладач робить щось таке, що йде кардинально врозріз з його звичним досвідом обмеженої лише рамками мови семантичного перекодування смислів. Ми вказали, що аудіо медіальні тексти використовують кілька каналів сприйняття інформації, тому реципієнти аудіовізуальних матеріалів одночасно є і глядачами, і слухачами, і читачами. Вони обробляють інформацію відразу на кількох рівнях декодування. Діяльність зі сприйняття аудіовізуального твору найчастіше здійснюється у напівавтоматичному холістичному режимі безперервного семантичного синтезу [Козуляєв 2013, с. 374].

У цій роботі Козуляєв також описує можливу причину упередженого та скептичного відношення до цього (порівняно з класичним) виду перекладу серед дослідників і, зокрема, перекладачів. Причиною може бути проблема та складність багаторівневого сприйняття та декодування різноманітних



компонентів аудіо медіального матеріалу. В рамках досвіду перекладача, який вперше стикається з даним видом матеріалу, він має вийти за звичні рамки методів перекладу.

Аудіовізуальний переклад став більш «знайомим» і все частіше він ставав головною темою дискусій і перекладацьких досліджень. І все це почало активніше розвиватися з настанням 100-річчя кіномистецтва (1995), а також співпало с бурхливим використанням, так званих «нових технологій». Проте, переклад, завжди був викликом упродовж всієї історії кіно. Впродовж останніх 20 років аудіовізуальний переклад з'явився, як визнана форма перекладу, а також як наукова сфера досліджень. В основному це стосується передачі мультимодальної та мультимедійної мови (діалог, монолог, коментар тощо) на іншу мову / культуру. Хоча для створення фільму (від написання сценарію та пошуку фінансової підтримки до випуску та трансляції) потрібні два-чотири роки, то на їх переклад, як правило, дається декілька днів. Таким чином, навряд чи дивно, що більшість людей бачить аудіовізуальний переклад в якості «проблеми» або «втрати часу», а не як творче вирішення проблеми у питанні міжнародного розповсюдження [Gambier 2012, с. 45]. У свою чергу Кармен Мілан вказує на проблему суворих часових меж, відведених на процес перекладу, з якими може зіткнутися перекладач.

Цікаву думку висловив у своїй роботі Патрік Сабальбеаскоа, який вказує на те, що аудіовізуальна комунікація вимагає ретельного вивчення характеру текстів та медіа, а також того, як тексти зберігаються та поширюються. Перше, що виражає теоретика, полягає в тому, що акуратний підхід до розкриття теми - практично повністю відсутній у зв'язку з постійним прогресом технології та соціальної динаміки [Zabalbeascoa 2008].

Стрімкий розвиток технологій має надзвичайний вплив на розширення галузі кінематографу. Динаміка розвитку не дозволяє повністю розкрити тему дослідження аудіовізуального перекладу у всіх її аспектах. Це вказує на те, що актуальність та інтерес до цієї теми зростає, ніж зменшується.

Можна дійти до висновку, що ця тема існує досить довгий час, проте дедалі більше уваги до неї видаляється з кінця ХХ століття. Проблема і труднощі цього виду перекладу можуть як зацікавити, так і збентежити дослідників і перекладачів. Проте сфера розширюється з кожним роком і привертає все більше уваги в академічному середовищі.

Перейдемо до диференціації видів аудіовізуального перекладу, їх характеристик та особливостей. Як правило, існують три встановлені види аудіовізуального перекладу – субтитрування, дубляж та закадровий переклад. Але в той же час деякі з них мають безліч підвидів, які залежать від наступних аспектів: цільова аудиторія, реципієнт перекладу, жанрова приналежність аудіо медіального матеріалу, тощо.

До першого і мабуть найскладнішого виду відноситься переклад для закадрового озвучування (войсовера), коли вихідна звукова доріжка не замінюється, а приглушується, але залишається чуною. У межах звичайного войсовера перекладач практично не пов'язаний з візуальним синтаксисом аудіовізуального твору, актор, який читає його переклад, здебільшого має простір для прискорення темпу мови. Іншими словами, кількість обмежень мінімальна, і войсовер з точки зору теорії перекладу можна аналізувати як один із різновидів «синхронного перекладу». Втім, візуальний синтаксис в останні роки використовується в цьому виді перекладу і ускладнив роботу великої кількості традиційних перекладачів, які намагаються братися за зовні нескладний вид аудіовізуального перекладу. На сьогодні для перекладача закадрового озвучування візуальний ряд стає значно важливішим, оскільки він змушений враховувати всі досягнення останніх років з погляду зміни планів, побудови монтажу та прискорення темпу подачі інформації глядачам [Козуляєв 2013, с. 376].

Закадровий переклад або полководець користується надзвичайним успіхом, оскільки є порівняно дешевим варіантом у порівнянні з повним дубляжем. Однак, тимчасові рамки відведені на переклад та дубляж за допомогою цього виду перекладу значно менші. Але є й плюси, під час перекладу, реципієнт може не

звертати особливої уваги на візуальну складову аудіо-медіального тексту, оскільки не є фундаментальною інформацією. Найчастіше реципієнти можуть порушувати встановлений звуковою доріжкою оригіналу темп читання тексту, щоб повністю розвинути значення повідомлення тексту.

Цей вид перекладу особливо популярний серед тих аудіо-медіальних текстів, яким важливо відповідати обмеженим часовим рамкам і зробити адекватний переклад у короткий термін. До таких аудіомедіальних текстів добре підходять різноманітні серіали, які показують у прямому ефірі чи мережі Інтернет через день або навіть через кілька годин після офіційного випуску. Умовно, войсовер можна доповнити інформацією про три основні види закадрового перекладу. Вони орієнтовані не так на інформацію закладену у тексті, але в комплексність озвучування перекладеного тексту. Серед цих видів варто виділити одноголосий, двоголосий та багатоголосий закадровий переклад. Найчастіше вони становлять лише описову функцію кількості акторів дубляжу і особливо не впливають на процес перекладу.

Наступний вид перекладу порівняно легше і дешевше у виробництві, ніж закадровий переклад або дубляж. Замість звичного актора дубляжу його роль частково виконує реципієнт перекладу. За визначенням, субтитрування може бути описано як практика перекладу, яка полягає в письмовій обробці, (у нижній частині екрана) перекладу на цільову мову оригінальних діалогових обмінів, а також вся інша словесна інформація, яка з'являється на екрані (букви, банери, вставки) або передана у вигляді саундтреку (звуки, слова пісні, голоси). На відміну від дублювання, яке повністю стирає початковий діалог, субтитрування зберігає оригінальний текст, як аудіо частину, так і візуальну, при додаванні додаткової інформації [Millan 2012].

На відміну від закадрового перекладу, де за темп розмови відповідає безпосередньо актор дубляжу, у цьому виді перекладу цьому темпу має відповідати перекладач. Внаслідок чого існує ряд унікальних правил для субтитрування, які певною мірою кардинально відрізняються від таких в інших видах перекладу.

Вимоги до оформлення та розташування субтитрів при перекладі з іноземної мови, їх особливості [Яковлева 2014]: Субтитри розташовуються знизу кадру, по центру або зліва. Виняток становлять японські, китайські і корейські субтитри, які можуть розташовуватися збоку; кількість рядків субтитрів при одноразовому появі в кадрі не повинно перевищувати двох. Текст субтитрів не повинен перекривати зображення, особливо це стосується телевізійного екрану, розміри якого істотно менше кіноекрана. Якщо субтитри складаються з двох рядків, то для більш зручного сприйняття вони повинні бути приблизно рівними по довжині; кількість символів в рядку не повинно перевищувати сорока. Це пояснюється фізичними здібностями людини. Середньостатистичний глядач читає інформацію повільніше, ніж вона відтворюється в мові персонажів; субтитри повинні з'являтися на екрані і зникати синхронно зі звучанням мови. Існує ряд комп'ютерних програм (наприклад, Workshop Subtitles), які синхронізують звучання мови і субтитри. Їх дія заснована на аналізі аудіо звуку кінофільму окремо від зображення і зіставленні його з субтитрами.

Серед цих чотирьох пунктів особливу увагу хочеться приділити синхронізованій появі субтитрів із промовою актора фільму. Саме темпоральні межі входять у низку обов'язків перекладача, на відміну від закадрового перекладу, де цю функцію виконує актор дубляжу.

Дубляж – це повне заміщення оригінальної мови акторів мовою перекладною мовою. В. Є. Горшкова зауважує, що «дублювання є особливою технікою запису, що дозволяє замінювати звукову доріжку фільму із записом оригінального діалогу звуковою доріжкою із записом діалогу мовою перекладу, і один із видів перекладу» [Горшкова 2006].

Дублювання, як вид аудіовізуального перекладу, на мою думку, є набагато ускладненою версією закадрового перекладу. У цьому виді кіно тексту, оригінальна звукова доріжка не просто приглушується, а повністю випадає з версії перекладеного і озвученого фільму. Дублювання є дорогим і вкрай професійним видом перекладу, він вимагає рівної уваги як до вербальних, так і до невербальних компонентів аудіо-медіального тексту. Після перекладу, готовий

варіант передається акторові дубляжу, який повинен повністю замінити оригінальний голос актора і навіть практично повністю синхронізувати мову перекладу з рухом губ актора. На відміну від закадрового перекладу, збереження оригінального темпу мови доручається як реципієнта перекладу, і на актора дубляжу. Якщо переклад займає більше екранного часу, ніж та сама частина в оригінальній версії, помилка стає помітнішою. Дубляж завжди є довгим і важким процесом, над яким працюють багато людей. Слід зазначити, що дубляж завжди створюється у багатоголосій формі.

Як і будь-яким іншим видом перекладу, реципієнт може зіткнутися з певними труднощами під час процесу перекладу. Одною з найпомітніших і важливих проблем дубляжу є його втрата автентичності у плані передання емоційного напруження. Значна частина особистості персонажів – це їхній голос, який тісно пов'язаний з виразом обличчя, жестами і «мовою тіла». Автентичність приноситься у жертву, коли персонаж говорить голосом іншої людини з іншими емоціями. Не дивно, що під час опитування людей на Канському кінофестивалі 2003 року, більшість опитаних надали перевагу тим фільмам, котрі показували з субтитрами. На питання, щодо їхнього вибору, вони відповіли, що субтитри – правильний варіант перекладу фільмів, тоді як дублювання, на їх думку, більше підходить до чогось невимушеного і простого [Anderman 2009].

Одним із найвідоміших підвидів дубляжу – ліпсинг. Його відмінністю від повного дубляжу полягає в синхронізації дубляжу з рухом губ актора. Точніше, дубляж відбувається на початку та наприкінці фрази, тобто, синхронізація з початком фрази присутня, але відсутній оригінальний темп мовлення. Такий вид перекладу найчастіше використовують при перекладі іноземних серіалів, ніж фільмів з високим бюджетом.

У своїй класифікації видів аудіовізуального перекладу, Козуляєв також як окремий вид, виділяє переклад серіальних, дитячих, анімаційних та ігрових творів. Переклад для дублювання серіальних дитячих художніх та анімаційних творів та ігор. На цей тип аудіовізуального перекладу дуже серйозно впливає існування штучних «світів» серіалів та ігор. Власне, творці даних творів роблять

все, щоб максимально наповнити та урізноманітнити ігрову, імітаційну, окрему від реальності складову. оскільки для цільової аудиторії гра є основним засобом пізнання світу (на жаль. у сьогоденній ситуації часто взагалі підмінює цей світ). Перекладач повинен враховувати особливості мови та мовотворчості героїв протягом багатьох серій та сезонів, взаємин героїв, історію персонажів та їх «особистих досьє». Більше того, нікуди не зникають і обмеження, що накладаються візуальним рядом. Будь-яка спроба здійснити переклад під дубляж дитячих творів у вигляді серіалу без цілісного розуміння зовнішньої референціальної бази «світу серіалу», що використовується, крім усього іншого. для різних алюзій, жартів та ігор слів, як показує досвід, призводить до провалу [Козуляєв 2013, с. 377].

Як можна помітити, перекладач може мати справу з рядом проблем, які виникають при обробці тексту. Залежно від сили упору візуальну чи аудіо частина твори, можна зробити короткий огляд всіх видів аудіовізуального перекладу для закріплення матеріалу. Також можливо визначити рівень складності перекладу. Субтитрування може розглядатися як окремий текст у відриві від візуальної частини, тому вона може упускатися; синхронізація з текстом оригіналу; складність перекладу - низька, чи середня. Закадровий переклад - зберігає, але приглушує аудіодоріжку оригіналу; візуальна частина відіграє середню роль; синхронізація може допускати відступу від встановленого оригіналом темпу промови; короткі часові рамки; складність перекладу - середня (залежно від реципієнта та кількості матеріалу може мати більш комплексний та ускладнений характер). Дубляж – повністю замінює аудіоряд оригіналу; візуальна частина відіграє важливу роль; потрібна практично повна синхронізація; складність перекладу – висока.

Виходячи з цього ми можемо визначити такі труднощі, характерні для аудіовізуального перекладу в цілому: синхронізація мови з аудіорядом та візуальною складовою; тимчасові рамки, відведені на процес перекладу; недостатній рівень розуміння контексту повідомлення, чи референційної основи аудіомедіального тексту зі сторони реципієнта; необхідність приділяти підвищену

увагу візуальному синтаксису в деяких видах перекладу. Тобто – час, синхронізація, концепт та візуальна складова.

Виникає питання, які навички повинен мати перекладач, щоб зробити адекватний аудіовізуальний переклад? Козуляєв відповідає на це запитання так і описує п'ять рівнів компетентності успішного аудіовізуального перекладача. Слід зазначити, що орієнтування на ці рівні не зможе повністю компенсувати всі можливі труднощі перекладу, проте зможе полегшити його процес. Рівні компетентності перекладача : Рівень 1 – технічна компетентність, тобто. здатність справлятися з практичними вимогами роботи (розуміння суті комп'ютерних програм і процесів, що використовуються при створенні кінцевого продукту, вимог до положення тексту на екрані, швидкості читання та ін.). Тут навчання відносно просте, оскільки чітко задаються параметри правильності-неправильності виконання.

Рівень 2 — лінгвістична компетентність перекладачів та їх розуміння особливостей фонетики, граматики, побудови текстів, стилістики вихідної мови та мови перекладу. Цей рівень ми називаємо «загальнолінгвістичним».

Рівень 3 – культурно-соціальна компетентність. Розуміння перекладачами аспектів культури та цінностей реального чи «штучного» (мультсеріали) соціуму аудіовізуальних творів та їх місця в шкалі цінностей вихідної культури, а та стратегій перенесення цих аспектів у готовий переклад (вибір між стратегіями доместикації та навмисної барбаризації аудіовізуальних компонентів).

Рівень 4 – психоемоційна компетентність. Це здатність перекладача вловити психоемоційну складову окремих епізодів аудіовізуального твору та його цілісної форми, що лежить за межами вербальної комунікації (жести, погляди, «невисловлене») та правильно передати її у готовому творі.

Рівень 5 – стратегічна компетентність. Це здатність вибрати необхідні стратегії перекладу та семантичного синтезу, що зводять воєдино всі встановлені іншими компетенціями особливості аудіовізуального твору та здатність їх реалізувати [Козуляєв 2013, с. 379]. Як ми і вказали раніше, рівні компетенції допоможуть перекладачеві-початківцю виставити для себе пріоритети навчання

тим навичкам, які будуть корисні в першу чергу. Здатність успішно долати інші труднощі залежить від особистої схильності до навчання перекладача та досвіду, який він набуває з роками практики в цій сфері.

Дубляж як вид перекладу надзвичайно цікавий нам як предмет дослідження, оскільки практично всі проаналізовані аудіомедіальні матеріали використовують цей вид перекладу. Надалі ми приділимо більше уваги розкриттю взаємозв'язків між вербальними та невербальними ознаками у дубляжі, і те, як вони впливають на кінцевий результат. Зважаючи на високий рівень професіоналізму під час створення дубляжу, а також доступність сучасних технологій, ми зможемо детально розібрати всі нюанси аудіомедіального тексту.

### 1.3 Жанрова специфіка кінотекстів

У даному підрозділі ми розглянемо жанр як явище, дамо його визначення та складемо список основних та найбільш використовуваних жанрів у рамках аудіомедіального тексту. У сучасній культурології жанр сприймається як феномен художньої культури, що пронизує її компоненти і має спільні всім видів мистецтв природу і функції. У цьому поняття «жанр художнього твору», постає як мовленнєве втілення ширшого за змістом поняття «жанр художньої культури», що відбиває соціальне буття жанру у художній свідомості творців і споживачів культури. «Біографія» жанру як феномена культури нерозривно пов'язані з інтелектуальної історією суспільства. У силу цієї обставини жанри перебувають у безперервному розвитку, зміщенні, протидії та позбавлені чітких меж. Багато жанрів співіснують одночасно в одному творі. Крім того, в рамках одного сюжету, освоєного різними видами мистецтв, жанр також піддається модифікаціям і трансформаціям аж до повного заперечення вихідного жанрового образу. Всі ці та багато інших «фактів біографії» жанру роблять його ідеальним



об'єктом для різних культурологічних інтерпретацій [Манкевич 2003, с. 93]. Спостерігаючи за сучасними тенденціями у сфері кінематографу, ми можемо скласти список основних, на сьогоднішній день, жанрів кінотексту. До них належать: драми, трагедії, комедії, трилери, документальні фільми. У цій роботі ми більш зацікавлені у дослідженні таких жанрів кінотексту, як драма та трилер, які надалі ми розглянемо окремо та детальніше.

Почнемо з короткого огляду становлення трилера як жанр. Ми коротко опишемо його історію та дамо визначення терміну. Термін «трилер» вживається стосовно літературних творів з 1880-х років. Назва жанру походить від англomовного слова «thrill», яке українською можна перекласти як «хвилювання», він націлений викликати в читача почуття тривожного очікування, хвилювання чи страху, що змінюється захопленням, а гострі відчуття виявляються всіх стадіях розвитку сюжету.

Трилер – жанр творів літератури та кіно, націлений викликати у глядача чи читача почуття тривожного очікування, хвилювання чи страху. Жанр має певний ряд характеристик, проте немає чітких меж, елементи трилера присутні у багатьох творах різних жанрів, як і трилер включає елементи інших жанрів [Дьякова 2013, с. 32]. Жанр трилер присутній як у літературній, так і у кінематографічній сфері. На відміну від того, до якої сфери відноситься твір, ми визначаємо його особливості. Однак, можна припустити, що вербальні характеристики жанру трилер у художньому творі можна також визначити в аудіомедіальному тексті.

У тексті сучасних трилерів виділяються такі стилістичні прийоми створення напруги: семантичні повтори, що акцентують семантику смерті, небезпеки, страху; образність з урахуванням традиційних тропів; синтаксичні конструкції, що реалізують функцію дії; використання деталей, що посилюють напругу; створення невизначеності з допомогою тривожного очікування загрози, створеної антагоністом; використання анімалістичних образів, що підкреслюють протистояння жертви та хижака [Трембицкий 2020].

Особливостями жанру, що поєднують усі піджанри та різновиди трилера, вважаємо наступні: 1) дія постійно перебуває між сьогоднішнім та майбутнім,

сюжет прагне вперед до основного моменту історії; 2) неможливість передбачити подальший перебіг подій викликає почуття тривожного очікування читачів; 3) фінал твору залежить від особистісних якостей, знань та умінь головного героя; 4) художнє оформлення відповідає певній тематиці; 5) у творах часто використовуються елементи інших жанрів для створення потрібного настрою та збереження інтриги [Дьякова 2013, с. 35].

Грунтуючись на роботах дослідників, темою яких був жанр трилер, а також проаналізувавши кілька кінофільмів у цьому жанрі, ми можемо виділити кілька вербальних та невербальних характеристик, властивих цьому жанру. Слід зазначити, що ці характеристики не є обов'язковими для кожного твору такого жанру. Як ми вказували раніше, трилер як жанр має безліч підвидів та описувати особливості кожного з них може зайняти величезну кількість часу.

Отже, ми виділяємо такі характеристики жанру трилер в аудіомедіальних текстах: 1) зростаюча напруженість і тривога у межах сюжету; 2) символізм виражений у змісті діалогів та візуальному оточенні світу; 3) найчастіше наявність несподіваних сюжетних поворотів, які можуть повністю змінити сприйняття показаних подій глядачем; 4) похмурий стиль оповідання та навколишнього світу; 5) монотонне звукове супроводження, яке місцями переростає у більш напружений вигляд і як правило відображає внутрішній емоційний стан героя; 6) глядач стає своєрідним пасивним учасником при подальшому розвитку сюжету (зважаючи на деталі сюжету, глядач може спробувати передбачити подальші події); 7) емоційно-експресивна лексика; 8) використання метафор, сленгу та фразеологізмів; 9) кульмінація подій, як правило, викликає неоднозначні чи навіть негативні емоції у глядача; 10) нелінійна динаміка подій виражена у сюжетному плані; 11) залежно від подій, що відбуваються у фільмі, темп спілкування в діалогах між персонажами – варіюється.

Також, слід зазначити, що більшість кінофільмів жанру трилер дуже тісно пов'язані, або зовсім можна віднести до детективних фільмів. Це можна пояснити тим, що протистояння між двома сторонами конфлікту (тим, хто вчинив злочин і

тим, хто його розслідує) викликає у глядачів фундаментальну для трилера емоцію – напругу. До того ж опис злочинних дій може призвести деяких спостерігачів до стану тривоги, паніки чи навіть страху.

Наступний жанр, який ми розглянемо – драма. Драма є дуже унікальним жанром у кінематографі, оскільки часто використовується в нерозривному зв'язку з іншими жанрами, такими як комедія, трилер і так далі. Тому іноді складно диференціювати його особливості окремо з інших жанрів з урахуванням аналізу певного кінотексту. Як і будь-який інший жанр чи банальний сюжет, драма у кінематографі, має відмінні риси конфлікту між двома чи більше сторонами. Але на відміну від раніше описаного нами жанру «трилер», конфлікт у драмі не обов'язково повинен викликати почуття напруженості чи паніки. Значною мірою допоміжний жанр разом з драмою встановлює причину та природу конфлікту. У разі комедійної складової це може бути жартівливий або помірний конфлікт, розвиток якого може викликати у глядача відповідну реакцію. На основі цього будується сюжет кінострічки.

У рамках кінематографу, мабуть, неможливо описати стилістичні чи жанрові особливості драми, проте характерною її рисою, можна вважати, те що драма зазвичай описує взаємодію головного героя з іншими персонажами, його оточенням, внутрішнім світом, тощо. Одним словом, драма як жанр кінематографу намагається передати внутрішній досвід, який пережив персонаж.

Зважаючи на різноманітність жанрів, які тим чи іншим чином пов'язані з драмою як жанром, ми створимо їх список і зробимо короткий огляд на їх стилістичні особливості. Насамперед, ми згадаємо найвідоміші комбінації з жанром драми у сучасному кінематографі: психологічна драма та військова драма. Ці два самобутні жанри мають відмінні риси, проте починаються єдиною характеристикою жанру драма – відображення життя певного персонажа.

Жанрові особливості військової драми такі: 1) емоційно-експресивна лексика; 2) за основу для подій описаних у сюжеті, може братися будь-який відомий бойовий конфлікт. Важливо розуміти, що це не означає, що події, описані в ньому, будуть повністю достовірними; 3) спеціальна термінологія, аббревіатури,

сленг; 4) динамічний розвиток подій, який ближче до кульмінації матиме переломний момент для персонажів; 5) звукова доріжка може мати самобутній характер, або використовувати музику характерну для тієї історичної доби; 6) символізм є досить частим явищем у кінокартинах такого жанру; 7) навколишній світ чи історична епоха описується переважно через візуальний ряд.

Психологічна драма – один із видів драми в кінематографі. Відмінною рисою цього виду є те, що він може існувати в додаткових жанрових рамках і мати як комічні, так і трагічні властивості або в деяких випадках змішані.

Характерними властивостями психологічної драми є: 1) різнопланова лексика: метафори, фразеологізми і так далі; 2) багато уваги приділяється взаємодії між персонажами, що виражається великими, але водночас лаконічними діалогами; 3) звуковий ряд може дуже сильно змінюватись в залежності від ситуації, або з метою описати внутрішній стан персонажа; 4) динаміка подій, як правило, протікає у повільному темпі; 5) сюжет акцентує увагу на внутрішньому світі героя, його проблемах, взаємодії з персонажами та як наслідок вирішення цих проблем; 6) візуальний ряд відіграє дуже важливу роль для правильного розуміння сюжету і сенсу повідомлень, що передаються в комунікації персонажів (жести, міміка, тощо).

Можна підсумувати, що твори літератури та кінотексти, незважаючи на однакову жанрову приналежність, мають свої унікальні відмінності. Жанр трилер може існувати окремо від інших жанрів і приділяє увагу візуальній та аудіо складовій твору. У свою чергу, жанр драма у більшості випадків існує пов'язаним з іншими жанрами.

Таким чином, військова драма наголошує на історичному контексті та візуальній складовій, тоді як психологічна драма описує персонажа через його взаємодію з оточенням і робить акцент на відображенні його внутрішнього світу. При аналізі матеріалу дослідження, ми будемо посилатися на описані властивості жанрів кінотексту.

## 1.4 Труднощі перекладу кіно текстів

У цьому підрозділі ми орієнтуватимемося на проблеми при перекладі того виду аудіомедіального тексту, який має більш професійний характер, містить потенційно найбільшу кількість перекладацьких нюансів та проблематики, а також є домінуючим видом перекладу матеріалу дослідження, а саме – дубляж. Також слід зазначити, що дубляж може мати деякі точки дотику з іншим видом перекладу – субтитруванням. Умовно, спираючись на зазначені в минулому підрозділі жанрові особливості саме кінотексту, ми можемо умовно розділити всі труднощі при перекладі кінотекстів на три групи: 1) труднощі в частині візуальної складової; 2) проблеми аудіо складової; 3) особливості перекладу деяких лексичних одиниць.

Першою проблемою, яку треба розібрати буде візуальна складова аудіомедіального тексту. Найчастіше основною проблемою при перекладі (особливо субтитрування) може бути недостатня кількість уваги до візуальної частини твору з боку перекладача, що може призвести до абсолютного провалу перекладу кінокартини. Під час перекладу, реципієнту слід тримати перед собою не тільки готовий текстовий варіант, або сценарний варіант тексту, але також перманентно взаємодіяти з повною версією матеріалу. Якщо не дотримуватися цього правила, можна натрапити на різноманітні проблеми.

Наприклад, проблема полягає в наступному, який спосіб перекладу необхідний, коли перекладач стикається з певними знаковими системами, які характерні та зрозумілі лише аудиторії вихідної мови? Цілком можна відповісти, що на прикладі класифікації Нойберта такий текст суто націлений на аудиторію вихідної мови. Правильно, але це не означає, що цей текст не можна перекласти на цільову мову. Вирішення цієї проблеми виходить із досвіду та ознайомленості перекладача з етно-культурними особливостями аудиторії вихідної мови. Але навіть зараз, це не обов'язково, зі зростанням і доступністю технологій, можна банально поставити питання, що вас цікавить у пошуку в мережі Інтернет, на що

підє більше часу, аніж якщо реципієнт буде знайомий з питанням без допомоги сучасних технологій. Це вказує на професійні навички перекладача та його освідченість.

Переходимо до проблеми правильного розуміння та вмілої передачі реципієнтом, взаємодії паралінгвістичних особливостей під час діалогу і те, як вони впливають на кінцевий лінгвістичний варіант. Перекладач може потрапити в дуже неприємну ситуацію, коли персонаж фільму за допомогою міміки може висловити свою або загальну думку щодо тієї чи іншої фрази, що може повністю змінити зміст повідомлення. Для вирішення цієї проблеми, на мою думку, крім стандартного вирішення питання у формі «потрібно, щоб перекладач мав великий досвід і мав багато знань у різних сферах», слід також відзначити здатність реципієнта до розуміння тонкощів людської психології на базовому рівні. Для деяких людей це може бути вкрай складним завданням, але це повсякденна проблема для кожного з нас. Наприклад, знайома вам людина може стверджувати, що у неї все добре, проте оцінюючи його або її міміку, інтонацію мови і деталі поведінки, ви робите висновок, що у вашого знайомого щось трапилося. Ця навичка корисна у повсякденному житті і отже її потрібно використовувати при аудіовізуальному перекладі.

Однією з особливостей, які можуть призвести до використання субтитрування в дубляжі, є переклад мови жестів. Безумовно, це може бути рідкістю, яка зустрінеться перекладачеві кілька разів за всю його практику. Проте слід бути готовим до такої можливості. Мова жестів може стати складним випробуванням для реципієнта перекладу, якщо цей діалог матиме змішаний характер (діалог з людиною нездатним вербально спілкуватися, але успішно сприймати текст на слух). У такій ситуації слід постаратися зберегти встановлений темп мовлення. Другою причиною до необхідності використовувати субтитри в дубляжі – назви, що з'являються, або текст іншого характеру показаний на екрані, але не озвучений. Ця причина є більш поширеною, ніж перша і легко вирішується. Однак вона також вимагає синхронізації з початком і кінцем тексту. Також, потрібна мінімальна технічна підготовка, щоб

здійснити правильне виправлення аудіомедіального тексту. Для того, щоб вставити субтитри окремо від оригінальної візуальної доріжки.

Проблемам з аудіо складовою аудіомедіального тексту, можуть бути схильні не тільки перекладачі, але також і актори дубляжу. При перекладі аудіовізуального тексту необхідно уникати складних поєднань звуків, так як при подальшому процесі дубляжу, їх буде складно вимовити і вони не будуть збігатися з оригіналом за тональністю. У деяких випадках перекладач може зіткнутися з труднощами технічного характеру, коли лист з репліками неповний і виникає необхідність перекладати діалоги та репліки, сприймати які на слух дуже важко. Наприклад, це може бути переклад під час погоні, сварок, переклад розмови пошепки і т.д. Часто перекладачеві необхідно вгадати сенс діалогу за контекстом або відеорядом [Костров 2015, с. 144].

Також існують ситуації, коли сюжетно, чи стилістично автором було задумано навмисне приглушення вимови одного з персонажів для створення певного ефекту на персонажа і зокрема на глядача. Якщо, перекладач отримає готовий текст вихідною мовою і не буде взаємодіяти з аудіовізуальною частиною твору, є ймовірність, що цей уривок буде переведений відповідно до решти тексту і не буде позначений як текст, який треба вимовляти тихо. Тому актор дубляжу, також зробить подібну помилку. Це буде дуже яскравою помилкою, яку глядач відразу помітить. Вирішення цієї проблеми, зазвичай, у тому, що слід заздалегідь відзначити уривок як, той що вимовлятися у меншому звуковому діапазоні. З технічного боку зазвичай цю проблему можна вирішити двома способами, які залежать від типу перекладу кінотексту – закадрового перекладу, або дубляжу.

У закадровому перекладі відрізок діалогу не дублюється, але зберігається аудіо складова оригіналу з подальшим створенням субтитрів. У дубляжі, ці два компоненти поєднуються, актор дубляжу озвучує уривок тихо, а технічна команда створює субтитри в нижній частині екрану. Знову, проблематика пов'язана з темпом мовлення та синхронізації залишається актуальною. Слід повністю синхронізувати текст с темпом мови персонажа.

Переклад кінотекстів має дещо інший ряд особливостей. На відміну від традиційних текстів, кінотексти мають низку стилістичних особливостей. Однією з найскладніших і найяскравіших проблем є проблема творчого характеру, в яку входить переклад жартів, фразеологізмів, метафор, порівнянь, посилань на різні твори літератури і так далі. Успішний переклад подібних одиниць вказує на професіоналізм реципієнта перекладу, та його розвинений творчий потенціал. Статистично, найчастішим питанням у рамках кінотексту є переклад фразеологічних одиниць. Фразеологія збагачує лексикологію інформацією про зміни, яким піддаються слова в складі фразеологічної одиниці, а лексичну стилістику – даними про оказіональні стилістичні особливості фразеологізмів, а також додаткову інформацію до багатьох розділів загального мовознавства [Алехина 1991]. Влахов С. І. виділяє два основних прийоми при перекладі фразеологізмів – фразеологічний переклад і нефразеологічний переклад. Він представляє додаткові аспекти, які в більшій мірі розкривають проблему перекладу фразеологічних одиниць і допоможуть зробити вибір найбільш відповідного прийому при перекладі.

До фразеологічного способу перекладу належать такі варіанти: 1) фразеологічний еквівалент; 2) неповний фразеологічний еквівалент; 3) відносний фразеологічний еквівалент. Розглянемо їх детальніше, перший, тобто фразеологічний еквівалент – це фразеологізм на цільовій мові, який по всім показникам рівний до одиниці у мові оригіналу. Як правило, він отримує такі ж денотативні і конотативні значення, навіть без контексту. Між відносними фразеологічними одиницями не повинно бути жодних відмінностей у смисловому значенні, стилістичній відповідності, метафоричності і емоційно-експресивному забарвленні, вони повинні мати приблизно однаковий компонентний склад, мати ряд однакових лексико-граматичних показників : сполучуваність, відношення до однієї граматичної категорії, використання, зв'язок із контекстними словами-супутниками і відсутність національного колориту.



Другий – неповний фразеологічний еквівалент, є дуже рідкісним явищем, оскільки багатозначність не характерна фразеології. Наслідуючи назву, такі фразеологізми практично еквівалентні, але не у всіх аспектах.

Третій – відносний фразеологічний еквівалент. Він більш поширений, ніж повний фразеологічний еквівалент і відрізняється від оригінальної фразеологічної одиниці по всім показникам: інші, частіше синонімічні компоненти, невеликі зміни форми, зміна синтаксичної будови, інша морфологічна віднесеність або сполучуваність. Нефразеологічний спосіб перекладу має такі методи : 1) лексичний переклад; 2) калькування; 3) описовий переклад.

Перший вид, строго лексичний переклад, використовують, як правило, тоді коли дане поняття (одиниця) у мові оригіналу виражається фразеологізмом, а в цільовій мові – одним словом. Такі описові вирази не мають достатньої експресії і метафоричності, саме це дає змогу використовувати лексичну заміну як єдиний, нормальний і правильний шлях для перекладу.

До другого виду відносять калькування або дослівний переклад. Його використовують у тих випадках, коли жоден із аспектів не може передати сутність фразеологічної одиниці у цільову мову, щоб зберегти семантико-стилістичні і експресивно-емоційні значення. Тому оптимальним варіантом є донести глядача або читача хоча б образну основу. Одною з можливих причин використання калькування є недостатня вмотивованість значення фразеологічної одиниці і її компонентів.

І нарешті, третій вид, описовий переклад. Цей спосіб не перекладає сам фразеологізм, а просто намагається передати його тлумачення. Частіше за все, це відбувається з тими одиницями, які зовсім не мають відповідників в цільовій мові. Це можуть бути пояснення, опис, тлумачення – усі способи в максимально зрозумілій і короткій формі передати значення фразеологічної одиниці [Влахов 1980].

Характеристика метафор у тексті певною мірою є пов'язаною з фразеологізмами, у тому плані, що перекладачеві необхідно зрозуміти зміст закладений у повідомленні і зробити його адекватний переклад.

Ми розглядатимемо переклад метафор у рамках художнього твору, а не кінотексту. Оскільки методи перекладу метафор у художньому творі можна віднести і до кінотексту в цілому. Втрата або опущення метафори при перекладі може призвести до того, що зміст буде передано не повною мірою, тому перекладач повинен знайти будь-який прийом для його збереження. Теоретично, перекладу вже давно сформульовано «закон збереження метафори», відповідно до якого метафоричний образ при перекладі має у міру можливості зберігатися.

Таким чином, Пітер Ньюмарк описав ряд прийомів, за допомогою яких перекладачі зазвичай передають метафору в художньому тексті: 1) Відбувається збереження метафоричного образу, якщо він зрозумілий і близький до носіїв іншої мови; 2) оригінальна метафора замінюється метафорою-еквівалентом; 3) метафора перекладається порівнянням; 4) метафоричний образ зберігається з додаванням інформації, що пояснює; 5) метафора перекладається перефразуванням. Метафори є дуже частим явищем у рамках кінотексту, поряд із фразеологізмами та мають свою власну класифікацію.

Для теорії та практики перекладу надзвичайно важливе традиційне розмежування мовних, індивідуальних та авторських метафор. Залежно від виду метафори, мовної чи авторської, різняться й засоби її передачі під час перекладу. При перекладі мовних метафор слід прагнути знайти кліше, загальноживаний аналог у мові, в той час як авторські метафори рекомендується перекладати максимально близько до оригіналу. Основне завдання при перекладі індивідуально-авторських метафор – збереження сенсу та стилю автора, а при перекладі мовних метафор перекладач отримує ширше поле для фантазії [Трекіна 2018, с. 239–240].

Для кінотексту характерна велика кількість різноманітних мовних одиниць, які створюють загальну стилістику твору. Крім фразеологізмів і метафор, часто зустрічається використання епітетів. Основне призначення епітету – виділення ознаки описуваного явища, проте на відміну визначення, вираженого прикметником, епітет завжди має емоційне забарвлення. Суб'єктивність – його

основна характеристика. Здатність епітету висловлювати різні конотації використовується авторами для маніпулювання свідомістю читача, і навіть висловлення суб'єктивного ставлення до описуваного предмета чи явищу.

Отже, епітет одна із основних способів створення естетичної реальності, тобто реальності сприйняття автора, куди він прагне залучити читача. Очевидним є і той факт, що епітети залежать від того, хто їх вживає. Якщо вони використовують у мові будь-якого персонажа, то здійснюють також характерологічну функцію, сприяючи формуванню образу героя. Тобто, будь-яке слово, що виконує функцію комунікативного центру висловлювання, може бути віднесено до категорії епітету і відповідного структурно-семантичного аналізу [Гималетдинова 2016, с. 1394].

Перш за все, переклад кіно текстів слід розглядати як складну систему взаємовідносин між багатьма аспектами, як лінгвістичними, так і пара лінгвістичними. Успішне використання зазначених вище порад, допоможе нам не лише в аналізі матеріалу дослідження, але й допоможе в перекладі майбутніх текстів. Враховуючи теоретичну базу в рамках питання про труднощі перекладу, ми робимо висновок, що проблематика цього питання має значну кількість аспектів, які складно повністю розкрити в даній магістерській роботі. У розділі 4, ми виділили найбільш складні та цікаві для нас у рамках дослідження питання.

## РОЗДІЛ 2

### АНАЛІЗ ПЕРЕКЛАДУ КІНОТЕКСТІВ З АНГЛІЙСЬКОЇ МОВИ НА УКРАЇНСЬКУ (НА МАТЕРІАЛІ ФІЛЬМІВ "THE GRAND BUDAPEST HOTEL", "APOCALYPSE NOW", "SHUTTER ISLAND")

#### 2.1 Характеристика матеріалу дослідження

У якості матеріалу дослідження, ми використовуємо кінотексти трьох фільмів у жанрі драма та трилер. Однак, як ми вказали раніше, жанр драма у кінотекстах має свій ряд особливостей, у тому числі і те, що драма часто переплітається з іншими жанрами та має свої підвиди. У даному випадку матеріал дослідження складається з військової драми, психологічної драми, пригодницької драми.

У цьому підпункті ми сформуємо невелику характеристику цих фільмів за такими критеріями: 1) історичний контекст (епоха); 2) країна походження та її вплив на текст; 3) джерело адаптованого сценарію; 4) загальний тон та стилістика фільму. Ці критерії допоможуть нам визначити найважливіші характеристики кінотексту для подальшого аналізу. Також, ми будемо намагатися описати сюжет фільму загалом, особливо його стилістичні елементи, особливості лексики тієї чи іншої епохи, сфер діяльності та соціальних верств. Найчастіше, сприйняття сюжету загалом допомагає використовувати певні способи перекладу щодо конкретного персонажа, це можуть бути і посилання на попередні події, минуле персонажа, його історію і навіть звички.

Характеристику першого кінофільму "The Grand Budapest Hotel" слід розпочати з визначення джерела адаптованого сценарію, що допоможе нам детальніше розкрити інші критерії. В даному випадку, першоджерелом сценарію стали роботи німецького письменника Стефана Цвейга, зокрема, головним

джерелом є твір "Beware of Pity". Однак цей твір варто розглядати лише як ідейний натхненник сценарію. В його основу лягла безліч інших робіт Стефана Цвейга, серед яких є такі твори, як "The World of Yesterday", "The Post Office Girl", тощо. Дані твори виражаються в якості деталей сюжету та окремими персонажа мів у кінцевому варіанті сценарію. У створенні фільму брали участь кінодіячі двох країн, США та Німеччини, за участю сценаристів із країн США та Великобританії. У цьому фільмі, стилістика розповіді та епоха, яка була натхненна реальними історичними подіями мають надзвичайний вплив на кінотекст у рамках нашого дослідження. Тон оповіді переважно комедійний, з елементами чорного гумору та детективу. Епоха показана у фільмі надихалася історичними подіями країн Східної Європи, Німеччини та Франції 20 – 30-х років двадцятого століття, що виражається у вигляді характерних для тієї епохи висловів та лексики різноманітних соціальних груп (аристократія, нижчий соціальний клас, представники органів правопорядку, військові групи), які використовують різноманітні мовні звороти, лексику, сленг та жаргон.

Щодо сюжету, тут можна розглянути типову пригодницьку драму, яка вміло передає загальну атмосферу тієї історичної епохи, але не конкретизуючи, до якої країни належать ці події. Як ми раніше згадали, події фільму відбуваються приблизно в 20-х роках двадцятого століття країн Європи та Східної Європи, внаслідок чого протягом усього фільму порушуються такі теми, як війна, біженці, авторитет шанованих сімей над владою та законом, тощо.

Звернемо детальнішу увагу на сюжет, оповідачем описаних подій є письменник, імені якого не вказують і називають просто «Автор». Проте, він у свою чергу передає ці події з вуст безпосереднього учасника – аристократа Зеро Мустафа. Таким чином, всі події були описані ним відповідно до того, як він їх запам'ятав, або як йому ці події переказали інші учасники. У лінгвістичній парадигмі, це впливає на зміну стилю розповіді, оскільки письменник давав деяку оцінку всьому описаному аристократом Зеро Мустафою, а отже тимчасово домінував у ролі оповідача, що й призводило до зміни тону, стилю та лексики оповідача.

У теоретичній частині ми детально пояснили, що переклад аудіомедіальних текстів не може розглядатися окремо від звукової та візуальної складової, тому ми дамо їх невеликий опис. Візуальна складова світу в якому відбуваються події можна розділити на дві частини: справжній світ (візуально відповідає 70-м рокам двадцятого століття) та світ оповідання (переповнений образами, які ніби вказують на штучність того, що відбувається). Також досить цікавим можна вважати прийом, який змушує персонажів давати коментар до певної події, але при тому зовсім не характерний для встановленої їм раніше поведінки (ненормативна лексика з вуст інтелігенції під час конфлікту, або ж навпаки, використання лексики високого стилю представниками кримінальних груп) . Ці характеристики, вказують на театральність того, що відбувається на екрані, що допоможе вибрати найбільш вигідні для театральної постановки стилістичні, граматичні та лексичні компоненти при перекладі.

Друга кінострічка під назвою "Apocalypse Now" відноситься до жанру військової драми. Події у фільмі розкривають нюанси людської психології в рамках одного персонажа у контексті реальної історичної доби – В'єтнамської війни.

У кінотексті використовується значна кількість військового жаргону, різноманітної термінології властивих американській епосі 60-х років ХХ століття. Зважаючи на значний вплив цих подій на американську культуру, країною походження є лише США. Першоджерелом сценарію є книга Джозефа Конрада "Heart of Darkness", яка майже повністю перероблена, зберігаючи окремі деталі з твору та основний концепт сюжету. Таким чином, місце дії та часові рамки у творі були змінені на В'єтнам та бойові дії, що відбуваються в ньому. Тон розповіді переважно похмурий, використовується велика кількість внутрішніх монологів, також є певна кількість емоційно-експресивних виразів, посилання на біблійні тексти для підкреслення символізму подій.

Сюжет цього фільму розповідає нам про місію одного з розвідників американської армії США, який зобов'язаний усунути полковника у глибокому душевному розладі, який вчинив воєнний злочин. Оповідачем виступає капітан

Віллард, який не тільки описує свою суб'єктивну оцінку подіям, що відбуваються, але також дає якийсь коментар щодо війни в цілому. Просування сюжету тісно пов'язане з просуванням головного героя по річці Меконг, наприкінці якої мешкає полковник Куртц.

Головною особливістю сюжету є надзвичайно повільний, проте динамічний розвиток подій. Зокрема, фільм можна розділити на три стилістично різні частини. Перша частина є найбільш «звичайною», оскільки оповідання ведеться не тільки капітаном Віллардом, але також і його попутниками, які є архітипами військовослужбовців і жителів різних частин США. Друга частина – більш динамічна ніж перша, проте саме в ній найважче встежити за лінгвістичними особливостями твору, оскільки основна її частина – бойові дії. Між другою і третьою частиною є невелика «інтерлюдія» як вечерея з поселенням французів, які за традицією своїх предків відмовилися залишати зону бойових дій. Це своєрідна «пауза» між двома сторонами «божевілля» В'єтнамської війни, в якій присутні спокійні світські бесіди на політичну, історичну тематику.

Заключна частина переповнена вищезгаданими посиланнями на релігію, психологію та політику. У цій частині домінують монологи, які зазвичай походять від головного антагоніста фільму – полковника Куртца. Кожна з цих частин дедалі більше розкриває такі теми як вади людської природи, моральну деградацію індивіда, політичну пропаганду тощо. У межах лінгвістики основна проблематика при перекладі полягатиме у передачі окремих лексичних одиниць, а передачі закладеного глибинного сенсу і символізму у творі. У кінотексті є посилання на тексти різних релігій, що може також викликати проблему у перекладача не знайомого з ними. Також, у фільмі досить таки реалістично зображені побут, поведінка та реакції військовослужбовців, що тягне за собою активне використання емоційно-експресивної лексики, нецензурних слів, професіоналізмів та сленгу.

Третій фільм – "Shutter Island" знятий у жанрі трилер, однак це один з тих випадків, коли елементи двох жанрів доповнюють розповідь, а саме трилер і психологічна драма. Події розвиваються у США середини 50-х років XX століття,

проте сильного впливу на лінгвістичну парадигму не має. Виробництвом кінострічки займалися переважно кінодіячі США, у тому числі сценарист кінотексту. Першоджерелом твору є однойменний роман американського письменника Денніса Ліхейна "Shutter Island". При адаптації роману до сценарію, були збережені практично всі деталі та основний сюжет, крім зміненої кінцівки. Тон оповідання переважно похмурий, з елементами детективу. У кінотексті зустрічаються повторення фраз і слів задля створення атмосфери душевного розладу, емоційно-експресивна лексика, медична термінологія, і навіть анаграми.

Протягом усього фільму ми спостерігаємо за розслідуванням зниклої людини від імені одного з маршалів федерального підрозділу армії США. Хоча ми й бачимо усе зі сторони головного героя, оповідач у фільмі не присутній. Майже всі особливості сприйняття світу головним героєм виражені у візуальному, чи звуковому векторі.

У плані сюжету у фільмі порушуються такі теми як політична ідеологія фашизму, проблема сприйняття світу душевно хворими, а також вплив війни на індивідуальність людини. Всі ці теми притаманні показаній епохи у світі фільму (50-ті роки двадцятого століття).

Головною особливістю сюжету цього фільму є його заключна частина. У ній ми дізнаємося, що всі показані події є експериментом, метою якого є лікування психологічної хвороби головного героя. Глядач розуміє, що всі діалоги, жести, коментарі та навіть галюцинації головного героя мають подвійне значення.

Однак, перш за все, нам цікаво те, як всі ці компоненти впливають на лінгвістичне середовище кінотексту. Одним із найяскравіших прикладів є велика кількість повторень як окремих слів, так і цілих фраз. У тому випадку, якщо реципієнт перекладу не ознайомиться з кінотекстом загалом, а потім уже перекладатиме, це може спричинити низку проблем із кінцевим результатом перекладу. Описати цю проблему найлегше на прикладі, два різних персонажа використовують ідентичну лексику та граматичні структури, звертаючись до головного героя. Перекладач, який перекладає кінотекст і не звертає уваги на



звукову складову, може перекласти фразу по різному, що порушить задум авторів, а саме змусити глядача сумніватися в достовірності подій.

Другим прикладом може бути двозначність більшості фраз і навіть діалогів. Перекладачеві слід звернути на цю проблему особливу увагу, оскільки неправильна передача двозначності повідомлення може змінити сприйняття сюжету глядачем.

## 2.2 Аналіз перекладу кінотекстів

При аналізі перекладу кінотекстів ми будемо використовувати запропоновану французькими дослідниками Жан-Поль Віне та Жан Дарбельне методологію перекладу.

Дана методологія створювалася і використовувалася в їхньому дослідженні в рамках перекладу між французькою та англійською мовами, проте її можна успішно застосовувати до будь-якого перекладу. Жан-Поль Віне і Жан Дарбельне розділили свій технічний метод перекладу умовно на дві сторони – прямий і непрямий переклад. Це важливо, оскільки в момент перекладу перекладач зближує дві лінгвістичні системи, одна з яких експліцитна та стійка, інша потенційна та адаптована. У перекладача перед очима знаходиться пункт відправлення і необхідно створити пункт прибуття; насамперед він досліджуватиме текст оригіналу; оцінювати дескриптивний, афективний та інтелектуальний зміст одиниць перекладу, який він вичленував; відновлювати ситуацію, яка описана у повідомленні; зважувати та оцінювати стилістичний ефект тощо [Комиссаров 1978, с. 157]. Усього в методології є сім способів перекладу, які розподілені між двома категоріями. До прямого методу перекладу належать запозичення, калькування та дослівний переклад. Ці способи перекладу передають лексичні та граматичні одиниці при перекладі з оригінальної мови

практично повністю, з деякими нюансами. Набагато більший і комплексний при перекладі непрямий метод перекладу, який включає такі методи, як транспозиція, модуляція, еквівалент і адаптація. Всі способи перекладу даної методології ми розглянемо детальніше, наведемо приклади їх використання у кінотексті та визначимо можливу причину використання того чи іншого способу. Оскільки переклад кінотекстів як художнього твору є більш творчим процесом, значна частина проаналізованого матеріалу можна віднести до непрямих способів перекладу, що вимагає від перекладача більш нестандартних і несподіваних рішень у сфері перекладу.

2.2.1 Прямі способи перекладу. Першою технікою прямого перекладу є запозичення. В. Комісаров описуючи методологію Жан-Поля Віне та Жана Дарбельне, вказує, що дана техніка перекладу використовується перекладачем для підсилення стилістичних особливостей тексту задля коректного представлення внутрішнього світу твору. Найчастіше цим способом перекладають характерні для певних країн реалії (заходи дистанції, національні страви, традиції тощо). Окремо варто згадати запозичення, які стали частиною повсякденного лексикону громадян різних країн, проте такі слова досі слід вважати запозиченнями. У сферу цієї техніки перекладу також входять так звані «неправдиві друзі перекладача», слова та словосполучення, які мають схожу семантичну структуру в цільовій мові, проте не відповідає їй визначенню. Другий спосіб – калькування. Цю техніку перекладу можна вважати своєрідним видом запозичення, проте всі елементи цього виразу перекладаються буквально. Умовно, калька розбивається на дві окремі групи: калькування виразу та калькування семантичної структури. Мабуть, найпростішим у використанні є третій спосіб - дослівний переклад. Його можна вважати єдиною правильним та еквівалентним варіантом перекладу. При використанні цієї техніки реципієнт перекладу зобов'язаний звертати увагу на збереження граматичної та структурної відповідності при переході тексту з вихідної мови на цільову мову [Комиссаров 1978, с. 157].

Для початку аналізу перекладацьких одиниць, нам слід встановити єдину схему, за якою ми розглядатимемо приклади перекладу. Ми визначимо тип перекладу окремої одиниці, після чого розглянемо контекст, в якій вона використовується. У другій частині даної схеми, ми розкриємо встановлений зміст повідомлення і чи вдалося його успішно передати при перекладі. Також, ми намагатимемося визначити можливу причину використання тієї чи іншої техніки перекладу окремо взятого прикладу.

Першою технікою прямого способу перекладу є запозичення. Як ми зазначили раніше, найчастіше запозичення створюють стилістичне забарвлення певної національності у текст. У кінотексті фільму "The Grand Budapest Hotel" використовується дуже незвичайне запозичення, яке за всіма характеристиками є визначальною рисою країни, до якої воно належить. Проте, надзвичайність полягає у тому, що це вигадане запозичення – одиниця валюти. Протягом усього фільму у подіях використовуються так звані *Klubecks* – *Клубеки*, що відповідно використовують для оплати різноманітних послуг і товарів вигаданої країни *Зубровка*.

Зараз, трохи поговоримо про велику кількість запозичень з французької мови, яку переважно використовують члени більш високої сфери соціуму. На жаль, перекладачеві не вдалося передати навіть половини тих виразів. Натомість, використовувався еквівалентний вираз, який загалом повністю передавав сенс повідомлення. До таких «зниклих» виразів можна віднести наступний приклад. *Magistrate's ultimate decision vis-à-vis your own inheritance.* – *Рішення суду, щодо вашого спадку.* Але, серед таких запозичень, залишилося одне, яке підпадає під категорію інтернаціоналізмів.

*Monsieur Gustave and I continued east into the Zubrowkian Alps, toward our high-altitude rendezvous with the butler Serge X.* – *Ми з мсьє Густавом поспішали на високогірне рандеву с дворецьким Сержем Ікс у Зубровських Альпах.*

Дане поняття – «рандеву», широко використовується в багатьох країнах світу, у тому числі і в Україні. Отже, воно повністю зрозуміле для цільової

аудиторії і не потребує еквівалентних заміників. Аналогічну роль виконує і наступний приклад.

*You are my dear friend and protégé and I'm very proud of you. – Ти мій любий друг і протеже і я пишаюся тобою.*

Слово «протеже» походить з французької мови і означає «той, хто знаходиться під опікою чи захистом», іноді використовується у значенні «друг», або «компаньйон» і теж використовується інтернаціонально. Більш цікавий момент можна спостерігати на початку фільму, де сталий вираз *the Lobby Boy* було вирішено перекласти саме за допомогою запозичення, яке вкрай розповсюджене в Україні, а саме – *портъє*. Кінотекст фільму «Острів...» теж має багато різноманітних запозичень, як наприклад під час діалогу між доктором і одним із головних героїв

*She left here bare foot? Come on, doc. She can't get 10 yards in that terrain. – Отже, вона пішла босоніж? Вона не пройде і 10 ярдів по цих скелях.*

У даному випадку, перекладач використовує оригінальну систему вимірювання довжини, яка використовується у Сполучених Штатах Америки, що разом з візуальною частиною фільму, створює образ історичної епохи США 50-х років 20-го століття.

Другу техніку перекладу, що відноситься до прямих способів, є калька. Найчастіше її застосування можна виявити при перекладі різноманітних назв, власних назв, географічних місць і так далі. Найбільш цікавою рисою кінотексту "The Grand Budapest Hotel" у рамках сюжету та лінгвістичної парадигми є використання виключно вигаданих географічних назв, які структурно відповідають німецькій мові. Наприклад, одним із ключових місць для сюжету є місто під назвою *Lutz*, епізодична пам'ятка архітектури *Brucknerplatz*, вигадана країна *Zubrowka* та пам'ятка природи, яка знаходиться прямо біля самого готелю – гора *Nebelsbad*. Ці приклади переклали досить просто, проте як уже згадувалося, вони спочатку мають на меті задати стилістичний тон всього фільму, а також використовувати назви вигаданих місць, при цьому не згадуючи справжніх, щоб створити лише натяк на реально існуючу країну. Причину їх

використання ми розкриємо трохи згодом. Також, досить спірним у плані перекладу є один приклад, який переклали відповідно до правил перекладу власних назв, але все ж таки спричиняє певне непорозуміння у сприйнятті з боку глядачів, які не володіють німецькою мовою.

*I'm looking for Serge X, a young man in the service of my employer, the family Desgoffe und Taxis of Schloss Lutz. – Мені потрібен Серж Ікс, чоловік, що працює на мого клієнта, родину Дегоф унт Таксіс із Шлосс Лутц.*

У цьому прикладі використовується назва *Schloss Lutz* і перекладається за допомогою кальки, але при цьому середньостатистичний глядач не зрозуміє його суть. Німецьке слово “Schloss” у перекладі українською означає «замок», що сюжетно може представляти сім'ю «Дегоф унт Таксіс», як не просто багату, але вельми заможну та шановану сім'ю, що в кінці фільму матиме велику роль для персонажів. Тому, для більшого розуміння подій, що описуються, слід було б зробити невеликий виняток при перекладі і використовувати аналогічне слово в українській мові. Також, бувають випадки використання кальки для створення стилістичного ефекту на глядача, або ж несе в собі певну інформацію, яка може послужити ланкою в розумінні сюжету. Наприклад, у кінотексті "The Grand Budapest Hotel" зустрічається цікавий приклад кальки, яка розкриває можливе походження оповідача історії. Слід зазначити, що прямої згадки якої країни в кінотексті немає. Більшість натяків на приблизний географічний регіон, у якому відбуваються події фільму, виражаються через аудіо та візуальну складову.

*However, this premature intermission in the story of the curious, old man had left me, as the expression goes, "gespannt wie ein Flitzebogen," that is, on the edge of my seat. – Однак, через несподівану перерву в історії цікавого старого, я як то кажуть «гешпант ві айн флітцебоген», тобто, затамував подих.*

У цьому прикладі ми можемо помітити, що використовуючи кальку, була перекладена ціла фраза з німецької мови. Це повідомлення несе у собі яскраво виражену мету надати глядачеві розширену інформацію про оповідача. При цьому, як уже згадувалося, не відносити персонажа до якоїсь національної приналежності. Проте, глядач вже може зробити деякі висновки та домисли про

те, де саме відбуваються події фільму. У нашій теоретичній частині ми згадували, що не слід розглядати та аналізувати аудіовізуальний матеріал тільки з лінгвістичного боку, тому ми скажемо кілька слів про візуальну складову матеріалу. Принагідно з використанням цієї фрази, глядач також звертає увагу на декорації, що використовуються у фільмі, які загальним тоном відповідають інтер'єру, який був популярний у 60–70-х роках 20 століття переважно у країнах Європи.

Враховуючи всі вищевикладені деталі, глядач сприймає історичну епоху, таким чином задумав автор. У чому ж причина використання назв вигаданих місць німецькою мовою? Причина проста, автори задумали висміювати взаємодію між різноманітними соціальними прошарками суспільства тієї епохи, але також створити своєрідну пародію на один із найвідоміших військових конфліктів людства – Першу світову війну, в якій основними учасниками були Німецька, Австро-Угорська та Російська імперії. Характерні особливості саме цих країн виражаються у фільмі: німецькі імена та назви (*General Stieglitz, Dr. and Mrs. Wolfgang Henckels-Bergersdörfer, Lutzbahn Station* і т.д.), російські назви (*She's already on board the Queen Nasstasja halfway to Dutch Tanganyika – Вона на борту Королеви Настасії, допливає до голландської Танганьїки.*), а також музика, яку спеціально для фільму виконував російський ансамбль. Всі ці компоненти сюжету покликані з метою створення сатиричного образу реальної війни і зокрема військовослужбовців.

Найчастіше військова термінологія, що зустрічається досить часто у фільмах жанру військової драми перекладаються саме за допомогою кальки, або ж дослівним перекладом, що на пряму залежить від ступеня сприйняття не тільки військових професіоналізмів, а й понять, що діють на міжнародному рівні. Перекладачу не завжди вдається повністю передати незнайому для цільової аудиторії аббревіатуру або термін, а якщо сам реципієнт перекладу не знайомий з ними, це також позначається на загальному терміні закінчення перекладу. Наприклад, навіть пошук одного позначення військової техніки може зайняти

багато часу. У наступному прикладі, використовується аббревіатура, яка вимовляється перед її скороченим, описовим перекладом.

*I was being ferried down the coast in a navy PBR, a type of plastic patrol boat, pretty common sight on the rivers. – Я плив уздовж узбережжя на ПБРі, на пластиковому патрульному катері, яких на річках були чимало.*

У даному випадку, найкращим варіантом було б використати скорочення аббревіатури і залишити описовий переклад, бо це може створити певне непорозуміння зі сторони глядача.

Переходимо до третьої та останньої техніки прямого перекладу, а саме дослівний переклад. Часто дослівний переклад повністю зберігає лексику і граматичну структуру при переході тексту з оригіналу в цільову мову. Ця техніка перекладу, таким чином, створює повний еквівалентний варіант, однак позбавлений елемента творчого потенціалу у реципієнта перекладу. Під час аналізу матеріалу дослідження, ми використали переклад версії дубляжу, однак ми згадали, що не всі кінотексти будуть йому відповідати. Таким чином, під час аналізу фільму "Apocalypse Now", ми використали варіант закадрового перекладу. Після цього була виявлена цікава особливість, яка була цілком очікуваною для закадрового перекладу, а саме, основну частину кінотексту переклали за допомогою прямих технік. Це мотивується тим, що перекладачеві на створення закадрового перекладу дається дуже короткий проміжок часу і невелика кількість ресурсів на виробництво, що передбачає використання більш простих технік перекладу, для високої швидкості створення кінцевого варіанту.

*It was a real choice mission. And when it was over, I'd never want another. – Це завдання змусило мене робити вибір. Коли воно закінчилося, я б вже ніколи не захотів іншого.*

У цьому прикладі, нас більше цікавить друга половина фрази, оскільки це приклад абсолютного дослівного перекладу, який одночасно передає концепт повідомлення і граматичну структуру. Другий приклад, вказує на те, що навіть з певною кількістю порівнянь на епітетів, фразу можна перекласти за допомогою дослівного перекладу.

*I was going to the worst place in the world, and I didn't even know it yet. Weeks away and hundreds of miles up river that snaked through the war like a circuit cable...plugged straight into Kurtz. – Я збирався у найгірше в світі місце і навіть не здогадувався про це. До нього біло кілька тижнів і сотні миль річкою, яка змією повзла через усю війну, як головний кабель вставлений безпосередньо у Курца.*

У даному випадку, реципієнт перекладу повністю зберіг оригінальний смисл повідомлення через порівняння, які є повними еквівалентами до тексту оригіналу, хоча і ввів деякі зміни до кінцевого варіанту, не змінивши головну ідею виражену головним героєм. Також, у цьому виді перекладу, ми розглянемо доволі неприємну ситуацію, коли перекладач має можливість використати одну із непрямих технік, але все ж використовує дослівний переклад, що виглядає дуже фальшиво і не відповідає жодному еквіваленту у цільовій мові.

*It's as if she evaporated straight through the walls. – Вона ніби випарувалася крізь стіни.*

У даному випадку, перекладач зробив повний дослівний переклад. Під час прослуховування дубляжу, глядач сприймає такий переклад, як щось, що зовсім не характерне його рідній мові. Найбільш логічним у цьому прикладі було б звернутися до непрямой техніки перекладу, а саме еквіваленції. Таким чином, ми зможемо замінити фразеологічний вираз, який буде відповідати аналогічному на українській мові – *Вона, як крізь землю провалилася*. Цей варіант, більш розповсюджений у використанні серед цільової аудиторії, тому і сприймається більш органічно, порівняно з офіціальним варіантом.

Ґрунтуючись на прикладах дослівного перекладу, ми можемо зробити висновок, що дана техніка перекладу найбільше підходить для фраз, які не несуть глибокого, прихованого сенсу в повідомленні. Проблемою для перекладача може стати, як це дивно не звучить, бажання вдосконалити свій переклад у тих випадках, коли він його не потребує. Це означає, що перекладач зобов'язаний зберігати певний баланс між об'єктивною та суб'єктивною стороною перекладу.



2.2.2 Непрямі способи перекладу. Непрямі методи перекладу зустрічаються у художніх творах частіше, ніж прямі. Проте, в рамках аудіовізуального матеріалу, зокрема кінотекстів, які поділяються на дубляж, закадровий переклад та субтитрування, непрямі техніки перекладу переважають саме у дубляжі. У цьому підрозділі ми дамо характеристику всім чотирьом видам непрямого способу перекладу і зробимо аналіз перекладацьких одиниць, які їх використовують, причину їх використання, та контекст в якому вони існують. Усього Жан-Поль Віне та Жан Дарбельє диференціюють наступні види непрямого перекладу: транспозиція; модуляція; еквіваленція; адаптація. Кожен з них має свій рівень впливу на вихідний варіант тексту і глядача.

Транспозиція на відміну від інших видів перекладу не змінює смисл повідомлення у вихідному тексті, а загалом змінює одну частину мови у реченні на іншу. Перекладач повинен користуватися способом транспозиції, якщо оборот, що отримується, краще вписується на всю фразу або дозволяє відновити стилістичні нюанси. Модуляція, на відміну від транспозиції при перекладі може змінювати точку зору сприйняття повідомлення глядачем і з цим варіювати повідомлення.

Еквіваленція дозволяє перекладачу змінювати при перекладі стилістичні і структурні елементи у вихідному тексті. Більша частина еквівалентних одиниць можна віднести до ідіоматичної фразеології і є сталими, як у мові оригіналу, так і у вихідній мові. Остання техніка – адаптація, цей вид перекладу дозволяє реципієнту повністю змінювати стилістичні, граматичні і лексичні аспекти, у тих випадках, коли ситуація описана в тексті не має відповідників у цільовій мові.

Перейдемо до аналізу матеріалу дослідження і знайдемо відповідні до транспозиції перекладацькі одиниці. Почнемо з найбільш різноманітної техніки перекладу, а саме з еквіваленції. Як ми вже зазначили, цей спосіб передає різноманітні мовні кліше, фразеологізми, порівняння і так далі. Коли ми надавали характеристику матеріалу дослідження, ми згадали, що у кінострічці "The Grand Budapest Hotel" використовується сатира і типові, або навіть шаблонні образи персонажів, котрі відносяться до різних соціальних прошарків. У прямому способі

перекладу, ми проаналізували стиль мови у елітарної сторони соціуму. Зараз, ми проаналізуємо особливості мови у нижчого прошарку суспільства, точніше кримінального синдикату, для якого характерне використання лексики пониженого реєстру. Контекст ситуації вказує на головного персонажа, який потрапляє у в'язницю, що є повною протилежністю того соціуму, в якому він існував. У наступному прикладі ми проаналізуємо деякі особливості лексики одного з «кримінальних» персонажів.

*We got fake documents, second-hand street clothes, a rope ladder made of sticks and bunk-linens, but we need digging tools, which are proving hard to come by in this flop-house. – У нас є фальшиві ксиви, цивільні шмотки, мотузяна драбина із паличок та простирадл, але нам нема чим копати, інструменти в цей дім скорботи пронести неможливо.*

Ми одразу звертаємо увагу на три лексичні елементи. Перший – це *fake documents*, який переклали характерним для кримінального світу словом – *ксиви*. Слід зазначити, що це змінило оригінальний смисл повідомлення (автори мали на увазі паспорти), але у цільовій мові при перекладі смисл змінився (як правило, ксиви – документи співробітника охоронних закладів). Друге – *second-hand street clothes*, переклали як *шмотки*, що більш ніж відповідає характеру персонажа, стилістичним особливостям твору, а також зберігає час на відтворення тексту для дубляжу, де дуже важлива синхронізація з губами актора. Третій – *the flop house*, був перекладений як *дім скорботи*. Нажаль, цей переклад повністю змінює концепт повідомлення закладений автором, а саме, *the flop house* означає «приміщення з дуже дешевими меблями». У свою чергу, *дім скорботи* має значення лікарні для душевнохворих людей, а не в'язниця. Тому, більш відповідним до тексту оригіналу можна вважати наступний варіант – «барак», що є більш ніж вичерпним поясненням для глядача. Також, прикладом можуть бути сталі ідіоматичні вирази, як наприклад *Let's blow. – Рвемо кігті*. На цьому прикладі, ми можемо спостерігати абсолютно повну еквіваленцію, заміною сталого виразу на його еквівалент у цільовій мові. Ще один яскравий приклад еквіваленції

*The plot "thickens," as they say. Why, by the way? Is it a soup metaphor? – «Заварили ми кашу», як то кажуть. А чому так кажуть? Що за кулінарна метафора?*

У даному випадку ми спостерігаємо еквіваленцію на певну тему, вслід чого була підібрана найбільш відповідна до змісту діалогу. Також, слід підкреслити лексичну генералізацію слова *soup*, що є вмотивованим беручи до уваги використаний іменник безпосередньо у сталому виразі. Також, існують випадки, коли використання еквіваленції не є вмотивованим, і при перекладі реципієнт може використовувати навіть прямі способи перекладу. Все ж, перекладач має право доповнювати текст художнього твору стилістичними прийомами, якщо вони не змінюють радикально основний концепт діалогу, повідомлення чи сюжету загалом. Одним із таких прикладів слід вважати еквівалент із кінострічки "Shutter Island". Діалог відбувається між двома головними героями під час їх аналізу місця злочину.

*–Yet, somehow Rachel managed to slip pass them. –How? Did she turn invisible? – Та, Рейчел примудрилася прослизнути повз. – Як? В шапці-невидимці?*

У цьому прикладі, фраза у тексті оригіналу використовується, як звичайний метафоричний зворот. Але запропонований варіант перекладу використовує знайомий для цільової аудиторії образ із казок, що може викликати почуття гумору у глядачів. Хоча, тут присутня деяка похибка, фраза не буде відповідати стилістично до змісту інших діалогів, в котрих використовуються характерні для аудиторії оригінального тексту образи.

Наступна техніка перекладу – транспозиція. Транспозиція, як правило не змінює головний смисл речення, та змінює окремі частини мови на інші.

Наприклад, у реченні *There is no evidence to indicate whether this visit had been pre-arranged with her or not.* – Нам невідомо, знала вона про цей загадковий візит чи ні.

У даному прикладі, можна знайти декілька змін, які стилістично забарвлюють варіант цільової мови і робить його більш органічним до української мови, що дозволяє сприймати текст як доцільний твір, котрий повністю відповідає

правилам і нормам нашої мови. Наявна заміна першої частини речення на *there is no evidence to indicate*, на звичайне нам невідомо, дозволило зберегти більше часу на дубляж сцени. Також, перекладач додав прикметник «загадковий», задля створення стилістичного ефекту. Прикметник *pre-arranged* у тексті оригіналу, був змінений на дієслово «знати» у минулому часі. У свою чергу, перекладач міг би перекласти речення прямим, дослівним перекладом, але в такому разі глядач одразу б помітив стилістичні розбіжності з іншою частиною тексту. Наступний приклад був взятий із кінотексту "Shutter Island".

У самому початку фільму, головні герої намагаються увійти на територію лікарні для душевнохворих, після перевірки голова безпеки дозволяє їм увійти, і говорить *Ok, well that does for the official stuff, come on boys.* – *Гаразд, з офіціозом покінчили. Ходім до доктора Коулі, хлопці.*

Перш за все, тут ми помічаємо транспозицію, котра замінює два слова і об'єднує їх в єдиний іменник із закінченням, яке виконує стилістичну функцію і показує ступінь незацікавленості персонажа. Також, на відміну від речення у тексті оригіналу, ми бачимо тут граматичну трансформацію членування речення, а потім і навіть доповнену перекладачем інформацію.

Третя техніка непрямого перекладу – модуляція. Це – лексико-семантична заміна слова чи словосполучення вихідної мови одиницею мови перекладу, значення якої є логічним наслідком значення вихідної одиниці. Найчастіше значення співвіднесених слів у оригіналі та перекладі пов'язані причинно-наслідковими зв'язками [Ковтун 2018, с. 2]

У першому прикладі, модуляція використовується у якості антонімічного перекладу *I shan't be long, darling.* – *Я швиденько, зайчику.*

Важко встановити причину зміни іменника *darling*, на *зайчику*. Хіба що, це доволі популярне звернення, особливо приділяючи увагу до учасників цього діалогу, а саме один із головних героїв, та молода дівчина. Другий приклад, дещо схожий на перший, бо теж використовує антонімічний переклад, при цьому прибирає заперечення у тексті цільової мови і зберігає оригінальний смисл повідомлення

*Don't give up. – Тримайтесь, мсьє Густав.* Цю фразу говорить найближчий друг одного з головних героїв фільму, до того ж перекладач вирішив зробити більш уточнюючий варіант із зверненням до персонажа. У третьому прикладі модуляції, використовується лексична заміна, котра представляє повний еквівалент до одиниці в тексті оригіналу, але використовується більше пострадянською аудиторією

*Which way to the safe house? – Де конспіративна квартира?.* Цей варіант перекладу є більш ніж вмотивованим, щодо сюжету фільму через заплутану історію, та шпигунську конотацію, що набуває варіант у тексті цільової мови. У деяких випадках, при використанні модуляції і лексичної заміни, повідомлення зберігає оригінальний смисл і навіть набуває певної конкретизації при перекладі.

*I miss you deeply as I write from the confines of my regrettable and preposterous incarceration. – Я дуже за вами сумую, про що й пишу із затінок мого похмурого казимату.*

У даному прикладі, є деяке упущення займенника *preposterous*, але з точки зору синхронізації дубляжу з темпом мови актора, такий варіант є вмотивованим. В оригінальному тексті, використовують іменник *incarceration*, що означає звичайне ув'язнення. Але іменник *каземат* у цільовій мові конкретизує місце ув'язнення персонажа, а саме – укріплену фортецю, яку використовують у якості в'язниці, на що роблять акцент персонажі у сцені втечі.

Четвертий і останній тип – адаптація. Ця техніка перекладу є своєрідним видом еквівалентності, але на відміну від неї, дає повний еквівалент усій ситуації висловлення, а не лише окремим фразеологічним одиницям і мовним кліше. [Комиссаров 1978, с. 158] Нажаль, знайти при аналізі перекладу одиниці адаптації дуже важко, але ми можемо виділити декілька з них, у кінострічках "Apocalypse Now" та "The Grand Budapest Hotel". Хоча, не слід вважати наступні приклади, як переклад ситуації не характерної для аудиторії цільової мови, за повноцінну адаптацію, ми проаналізуємо їх. Перший приклад відноситься до неофіційної назви жителів В'єтнаму серед військовослужбовців США, а саме *Charlies*, яке при перекладі вирішили прибрати зовсім і натомість використовувати слово

вьетнамці. Такий варіант перекладу прибрав значну частину стилістичного забарвлення у кінострічці. Другий приклад, виявляє собою доволі сталий вираз серед мешканців англомовних країн

*–You know the drill, then. Zip it. – Of course. – Тоді, ти в курсі. Головне – мовчати. – Звичайно!*

У цьому прикладі, сталий вираз *zip it* має значення «застібнути це», під «цим», як правило вважається рот співбесідника. Слід зазначити, що кількість непрямих способів перекладу у творах дуже велика. Але на відміну від прямих способів, їх важко віднести до певного способу перекладу. Цей висновок, підтверджує високий рівень складності та часу при перекладі кіно тексту на дубляж, особливо в умовах різноманітних жанрових особливостей, котрі відрізняються від жанру до жанру.

## ВИСНОВКИ

У результаті проведеного дослідження ми дійшли висновків щодо розмаїття підходів жанрової та перекладацької типології текстів. За підсумками, ми дали характеристику різноманітним класифікаціям тексту та вибрали найбільш релевантну для аналізу матеріалу дослідження. Одною із класифікацій представлених у цій роботі, була типологія текстів Альбрехта Нойберта, яка вибирає більш прагматичний підхід до класифікації текстів. Хоча, ця типологія має дуже міцну теоретичну базу, вона не охоплює поняття тексту на інших від прагматики сторонах. Найбільш актуальної для нашої роботи, стала праця Катарини Райс, вона розділяє текст на чотири окремі категорії, які розглядають у першу чергу мету тексту в рамках комунікації і способах передачі інформації в кожному з них. Основною причиною вибору саме цієї типології, є винесення аудіомедіальних матеріалів в окрему категорію, яка діє одночасно окремо від інших, але може перейняти їхні характерні особливості.

У другому підрозділі, ми описуємо різноманітні види аудіомедіальних матеріалів і те, яку вони роль відіграють у перекладі. Загалом, ми виділили три основні види кінотекстів, які існують на сьогоднішній день, а саме дубляж, закадровий переклад та субтитрування. До основних характеристик ми віднесли такі критерії, як наявність певних лінгвостилістичних особливостей, складність перекладу, та час, який виділяють на його створення. За результатами дослідження, ми прийшли до висновку, що найскладнішим видом перекладу є дубляж, через його комплексну систему критичних моментів, які треба брати до уваги під час перекладу. Під час роботи над дубляжем, перекладач має право використовувати свій творчий потенціал для вирішення найбільш несподіваних труднощів перекладу.

Субтитрування є об'єктивно найлегшим способом перекладу кінотекстів, хоча потребує не тільки теоретичні і практичні знання від перекладача, а й

компетентність в роботі з технічною частиною. Закадровий переклад, представляє собою середній етап між дубляжем і субтитруванням у плані складності створення. Також, характерною рисою закадрового перекладу є повне ігнорування паралінгвальних аспектів перекладу, що може призвести до невдалого варіанту перекладу. Третій підрозділ містить інформацію, щодо жанрових особливостей драми та трилеру, які характерні суто в рамках кінотексту. До диференціації цих жанрів, ми також включили деякі аудіо, та візуальні особливості. Але нам, як дослідникам у сфері лінгвістики, перш за все цікаві їхні лінгвостилістичні особливості. Наприклад, жанр трилер може містити в собі риси інших жанрів, що створює унікальний стилістичний вплив на глядача. До лексичних особливостей у жанрі трилер, ми відносимо наявність емоційно-експресивної лексики, фразеологізмів, метафор і сленгу.

Наступний жанр – драма, серед котрих можна виділити найбільш популярні піджанри, а саме воєнна та психологічна драма. Жанр воєнної драми, також використовує велику кількість емоційно-експресивної лексики, вкупі зі спеціальною термінологією, аббревіатурами і сленгом. Психологічна драма має багато спільних рис із попереднім піджанром, але їхні відмінності, як правило знаходяться у аудіо та візуальному складі твору. У четвертому підрозділі ми звернули увагу на актуальну проблематику перекладу в рамках аудіомедіальних текстів. Слід зазначити, що найбільш розповсюдженими труднощами під час перекладу є передача закладеного автором смислу, переклад метафор, жартів та епітетів, а також деякі засади відповідні до певних видів аудіомедіальних текстів. У тому числі, труднощі синхронізації мови, темпу, часу і так далі.

Ми також ознайомилися з п'ятьма рівнями компетентності перекладача, що надалі може допомогти у визначенні свого рівня готовності до перекладу. Серед них ми виділили рівень технічної, лінгвістичної, культурно-соціальної, психоемоційної та стратегічної компетентності. Кожен з цих рівнів допоможе перекладачеві-початківцю зосередитися на тих аспектах і знаннях, які необхідні для створення еквівалентного та успішного перекладу.



У якості матеріалу дослідження, ми використовували кінотексти дубляжу та закадрового перекладу. У практичній частині ми проаналізували понад 500 одиниць перекладу на основі трьох кінотекстів певних жанрів (психологічна драма, військова драма, трилер). В рамках вибору методології для подальшого аналізу наших одиниць, ми вибрали одну з найвідоміших методологій, поділену на прямі та непрямі техніки перекладу.

Аналіз кінотекстів, дозволив нам зробити висновок, щодо частоти використання певних технік у кожному з видів перекладу. Таким чином, прямі техніки перекладу частіше використовуються у закадровому перекладі і жанрі воєнної драми. Причиною може бути наявна кількість запозичень та термінології. Непрямі техніки перекладу характерні для дубляжу і рівноцінно використовуються у жанрі драма та трилер. Хоча, ці жанри мають унікальні риси, стилістично, вони можуть варіюватися від фільму до фільму. Результатом нашої роботи, є висновок, що через короткі терміни відведені на створення закадрового перекладу, кількість непрямих технік при перекладі значно менше, ніж у дубляжу.

Жанрові особливості відіграють значну роль у формуванні загальної тональності та стилістики кінотексту. Такі особливості можуть виражатися у лексичній різноманітності, граматичній диференціації від вихідного тексту. Також створення найбільш еквівалентних компонентів для достовірної передачі сенсу, задуманого автором у творі.

Загалом, можна з упевненістю сказати, що кіноіндустрія в найближчі десятиліття розвиватиметься та набуватиме нових унікальних форм, які, безперечно, викликать проблему у сфері перекладознавства.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ТЕОРЕТИЧНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бархударов Л. С. Язык и перевод. Вопросы общей и частной теории перевода : учеб. пособ. Москва : Международные отношения. Москва, 1975. 324 с.
2. Валгина Н. С. Теория текста. Москва : Логос. Москва, 2003. 191 с.
3. Власов В. Г. Жанр. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. Азбука-Классика. Санкт-Петербург, 2005. 623 с.
4. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. Москва : Наука, 1981. 140 с.
5. Гималетдинова С. М. Трудности художественного перевода английских эпитетов. Москва : Наука. Москва, 2016. 139 с.
6. Горшкова В. Е. Теоретические основы процесс ориентированного подхода к переводу кинодиалога : на материале современного французского кино. автореф. дисс. ... доктора филол. наук. Иркутск, 2006. 367 с.
7. Дьякова Т. В. Характеристика жанра «Триллер» и его поджанры. URL : <https://yaznaniye.ru/a/m9yf1ByO> (дата звернення : 15.11.2021)
8. Иванова Е. Б. Интертекстуальные связи в художественных фильмах : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Ульяновск, 2002. 24 с.
9. Козуляев А. В. Аудиовизуальный полисемантический перевод как особая форма переводческой деятельности и особенности обучения данному виду перевода. URL : <https://docplayer.com/67636946-Audiovizualnyu-polisemanticheskij-perevod-kak-osobaya-forma-perevodcheskoj-deyatelnosti-i-osobennosti-obucheniya-dannomu-vidu-perevoda.html> (дата звернення : 16.11.2021)

10. Комиссаров В. Н., Коралова А. Л. Практикум по переводу с английского языка на русский. Москва : Высш. шк. Москва, 1990. 127 с.
11. Красникова Е. Н. Особенности перевода в продукции киноиндустрии. URL : [https://pgu.ru/editions/un\\_reading/detail.php?SECTION\\_ID=400&ELEMENT\\_ID=5949](https://pgu.ru/editions/un_reading/detail.php?SECTION_ID=400&ELEMENT_ID=5949) (дата звернення : 16.11.2021)
12. Крушельницкая К. Г., Попов М. Н. Советы переводчику. Москва: Астрель. АСТ, 2004. 148 с.
13. Крюков А. Н. Межъязыковая коммуникация и проблема понимания. Перевод и коммуникация. Москва : Наука. Москва, 1997. С. 73 – 83.
14. Кузьмичев С. А. Перевод кинофильмов как отдельный вид перевода. *Вестник Московского государственного лингвистического университета*. Москва, 2012. Вып. 9. С. 140 – 149.
15. Левицкая Т. Р., Фитерман Р. Почему нужны грамматические трансформации при переводе. *Тетради переводчика*. Вып. 8. Москва, 1971. С. 36 – 42.
16. Лилова А. Введение в общую теорию перевода : учеб. пособ. Москва : Высшая школа. Москва, 1995. 256 с.
17. Миньяр - Белоручев Р. К. Общая теория перевода и устный перевод. Москва : Воениздат. Москва, 1980. 237 с.
18. Райс К. Классификация текстов и методы перевода. *Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике*. Москва, 1978. С. 202 – 228.
19. Райхштейн А. О переводе устойчивых фраз. *Тетради переводчика*. Вып. 5. Москва : Международные отношения. Москва, 1968. С. 29 – 43.
20. Слышкин Г. Г., Ефремова М. А. Кинотекст. Москва : Водолей Publishers. Москва, 2004. 153 с.
21. Трекина К. Д. Перевод метафор в художественном тексте (на примере романа Агаты Кристи «Пять поросят»). *Актуальные вопросы филологической науки XXI века : сборник статей*. Екатеринбург, 2018. С. 238 – 245.
22. Федоров А. В. Основы общей теории перевода. Лингвистические проблемы : учеб. пособ. Москва : Филология три. Москва, 2002. 416 с.

23. Швейцер А. Д. Перевод и лингвистика. Москва : Воениздат. Москва, 1973. 280с.
24. Швейцер А. Д. Теория перевода : Статус, проблемы, аспекты. Москва : Наука. Москва, 1988. 215 с.
25. Шикалов С. В. Способы перевода метафор в концепции Питера Ньюмарка. *Вестник МГЛУ*. Москва, 2010. С. 156 – 162.
26. Яковлева Л. В., Ткачева И. А. Особенности перевода кинофильмов с помощью субтитров. О некоторых вопросах и проблемах психологии и педагогики. Красноярск, 2014. С. 36 – 38.
27. Anderman G. Audiovisual translation : Language transfer on screen. URL : [https://www.academia.edu/6766201/Audiovisual\\_Translation\\_Language\\_Transfer\\_on\\_Screen](https://www.academia.edu/6766201/Audiovisual_Translation_Language_Transfer_on_Screen) (дата звернения : 14.11.2021)
28. Cintas J. D. Audiovisual Translation in the Third Millennium. URL : [https://www.academia.edu/22559294/2003\\_Audiovisual\\_translation\\_in\\_the\\_third\\_millennium](https://www.academia.edu/22559294/2003_Audiovisual_translation_in_the_third_millennium) (дата звернения : 14.11.2021)
29. Gambier Y. The position of audiovisual translation studies. URL : [https://www.ufs.ac.za/docs/librariesprovider20/linguistics-and-language-practice\\_documents/summer\\_school\\_2016/reading\\_materials/gambier\\_2014.pdf?sfvrsn=2](https://www.ufs.ac.za/docs/librariesprovider20/linguistics-and-language-practice_documents/summer_school_2016/reading_materials/gambier_2014.pdf?sfvrsn=2) (дата звернения : 12.11.2021)
30. Millan C., Bartrina F. The Routledge Handbook of Translation Studies. Routledge Handbooks. Milton Park. New-York, 2012. 592 p.
31. Munday J. Introducing Translation Studies. Theories and applications. Routledge Taylor & Francis Group. London, 2001. 221 p.
32. Newmark P. A Textbook of Translation. URL : [http://ilts.ir/Content/ilts.ir/Page/142/ContentImage/A%20Textbook%20of%20Translation%20by%20Peter%20Newmark%20\(1\).pdf](http://ilts.ir/Content/ilts.ir/Page/142/ContentImage/A%20Textbook%20of%20Translation%20by%20Peter%20Newmark%20(1).pdf) (дата звернения : 15.11.2021)
33. Pym A. To localize and to humanize. On academics and translation. *Language International*. Amsterdam, 2001. P. 26 - 28.

34. Pym A. The moving text : localization, translation and distribution. Amsterdam and Philadelphia : John Benjamins, 2004. 214 p.
35. Schopenhauer A. On Language and Words. Theories of Translation : an Anthology of Essays from Dryden to Derrida. The University of Chicago Press. Chicago, 1992. P. 32 - 35.
36. Skuggevik E. Teaching screen translation : the role of pragmatics in subtitling. URL : [https://www.academia.edu/13709644/Audiovisual\\_Translation\\_Language\\_Transfer\\_on\\_Screen](https://www.academia.edu/13709644/Audiovisual_Translation_Language_Transfer_on_Screen) (дата звернення : 13.11.2021)
37. Zabalbeascoa P. The nature of the audiovisual text and its parameters. URL : [https://www.researchgate.net/publication/300848139\\_The\\_nature\\_of\\_the\\_audiovisual\\_text\\_and\\_its\\_parameters](https://www.researchgate.net/publication/300848139_The_nature_of_the_audiovisual_text_and_its_parameters) (дата звернення : 14.11.2021)
38. Zagot M. A., Vladimir V. Translating Video : Obstacles and Challenges. URL : [https://www.researchgate.net/publication/275544513\\_Translating\\_Video\\_Obstacles\\_and\\_Challenges](https://www.researchgate.net/publication/275544513_Translating_Video_Obstacles_and_Challenges) (дата звернення : 14.11.2021)

### **СПИСОК ЛЕКСИКОГРАФІЧНИХ ДЖЕРЕЛ**

39. Балла М. І. Англо-український словник. Київ : Освіта, 1996. Т.1. 712 с.
40. Балла М. І. Англо-український словник. Київ : Освіта, 1996. Т.2. 752 с.
41. Краткий словарь лингвистических терминов / Сост. Н.В. Васильева и др. Москва : Русский язык, 1995. 176 с.
42. Harper D. Online Etymology Dictionary. URL : <http://www.etymonline.com/> (дата звернення : 15.10.2021)
43. Longman Dictionary of Contemporary English. London : Pearson Education, 2005. 1950 p.
44. Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English / Ed. by J. Crowther. 5th edition, Oxford University Press, 1995. 1428 p.

## СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

45. Ginius.com. URL: <https://genius.com/Apocalypse-now-apocalypse-now-full-transcript-annotated> (дата звернення : 10.11.2021)
46. IMSDb. URL: <https://imsdb.com> (дата звернення : 10.11.2021)
47. Scribd. URL: <https://www.scribd.com/document/157534034/Shutter-Island-Screenplay> (дата звернення : 10.11.2021)
48. Scripts.com. URL: [https://www.scripts.com/script/apocalypse\\_now\\_80](https://www.scripts.com/script/apocalypse_now_80) (дата звернення : 10.11.2021)
49. Thescriptlab. URL: <https://thescriptlab.com/property/the-grand-budapest-hotel/> (дата звернення : 11.11.2021)
50. Uakino. URL: [https://uakino.club/filmi/genre\\_comedy/100-gotel-rand-budapesht.html](https://uakino.club/filmi/genre_comedy/100-gotel-rand-budapesht.html) (дата звернення : 10.11.2021)

## **SUMMARY**

The presented work aimed to establish the genre specification of audiovisual texts, and to identify the main difficulties encountered in a particular genre.

In the beginning, we had to find the correct translation typology of the texts. Therefore, we used the works of very famous researchers in this field. In the theoretical part, we can distinguish two main classifications of Albrecht Neubert and Katharina Reiss. We used a detailed examination of Neubert's pragmatic typology uses only one-side criteria. Unlike the first typology, Katharina Reiss proposed a classification that satisfies all evaluation criteria. Such as the aim and techniques that are used in different types of the text. She also singled out audio media texts, which was one of the reasons for us to choose this particular classification.

Taking into account all modern tendencies in cinema industry, we can say that there are three types of translation of film texts: off-screen translation (voiceover), dubbing and subtitling. Subtitling is considered to be the easiest type of text translation, because it does not require a lot of time and resources. Unlike the first type, off-screen translation requires more time and attention to the details and especially to visual and audio part of the film text. It is the middle chain between subtitling and dubbing. In turn, dubbing requires a lot of time, effort and resources to successfully create an adequate translation. Moreover, there are a large number of ways and opportunities when translating into dubbing. Difficulties with synchronization can be a real challenge even for an experienced translator. These types of translation of the film text, together with the genre features of the film text, have an incredible impact on the linguistic aspects of the work.

The genre specification of the work can affect not only the dynamics of the story, or the overall tone of the film. It also plays a significant role in establishing certain lexical, stylistic and grammatical aspects in the process of translation, such as phraseology, metaphors, terminology, abbreviations and so on.

There is a system which can translate units of text using various translation techniques. These translation techniques refer to direct and indirect translation. Direct translation techniques preserve the lexical, semantic and grammatical unity of the original text. With the help of indirect types, the translator can change the meaning of original message,

expressions, sentences and so on. Thus, the issue of genre specification of audiovisual texts is still open and current today.

**Key words:** *audiovisual translation, typology of texts, direct translation methods, indirect translation methods, dubbing, off-screen translation, genre specifications.*



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

Я, Беспальченко Ярослав Андрійович, студент 2 курсу магістратури, денної форми навчання, факультету іноземної філології, спеціальність 035 Філологія, освітньо-професійна програма переклад (англійський), адреса електронної пошти yar.besp@gmail.com,

- підтверджую, що написана мною кваліфікаційна робота на тему **ОСОБЛИВОСТІ АНГЛОМОВНИХ КІНОТЕКСТІВ ТА СПЕЦИФІКА ЇХНЬОГО ПЕРЕКЛАДУ (НА МАТЕРІАЛІ КІНОСТРІЧОК У ЖАНРАХ ДРАМА, ТРИЛЕР)** відповідає вимогам академічної доброчесності та не містить порушень, що визначені у ст. 42 Закону України «Про освіту», зі змістом яких ознайомлений;

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

- згоден 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) \_\_\_\_\_