andegraund

ОСОБЛИВОСТІ ВІДТВОРЕННЯ АНГЛОМОВНОГО АНДЕГРАУДНОГО КІНОТЕКСТУ УКРАЇНСЬКОЮ ТА РОСІЙСЬКОЮ МОВАМИ

**ЗМІСТ**

|  |  |
| --- | --- |
| **ВСТУП……………………………………………………………………….** | **3** |
| **РОЗДІЛ 1.**  **ПОНЯТТЯ КІНОТЕКСТУ ЯК ОБ’ЄКТ МІЖДИСЦИПЛІНАРНОГО ВИВЧЕННЯ……………………………..** | **6** |
| 1.1. Поняття кінотексту, кінодіалогу та кінодискурсу: міждисциплінарний аспект**……………………………………………….** | **6** |
| 1.2. Теоретичні засади кіноперекладу в сучасному перекладознавстві**………………………………………………………….** | **13** |
| 1.3. Переклад кінотекстів: практичний аспект**………………….** | **21** |
| **РОЗДІЛ 2.**  **ВІДТВОРЕННЯ АНГЛОМОВНОГО АНДЕГРАУНДНОГО КІНОТЕКСТУ УКРАЇНСЬКОЮ ТА РОСІЙСЬКОЮ МОВАМИ…..** | **27** |
| 2.1. Особливості перекладу кінофільму жанру андеграунд українською мовою**……………………………………………………….** | **27** |
| 2.2. Специфічні особливості перекладу кінофільму жанру андеграунд російською мовою**…………………………………………..** | **35** |
| **ВИСНОВКИ…………………………………………………………………** | **38** |
| **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ………….** | **41** |
| **ДОДАТОК 1…………………………………………………………………** | **47** |
| **ДОДАТОК 2…………………………………………………………………** | **48** |

**ВСТУП**

Кіноіндустрія переживає період свого розквіту, відповідно, переклад у сфері кіно – один із найпопулярніших видів перекладу. В Україні постійно з’являються нові студії дубляжу та вдалі переклади фільмів, але комплексного дослідження кіноперекладу (КП) на вітчизняному ринку бракує. Причина цього можуть полягати в міждисциплінарному характері кіноперекладу. Адже ґрунтовне вивчення цієї сфери вимагає тісної співпраці між дослідниками у сферах перекладознавства, літературо-, культуро- та мовознавства, соціології, психології, журналістики, мистецтвознавства та кіномистецтва.

Однією з головних складових успіху кінофільмів є їх якісний переклад. Із розвитком кінематографа обсяги перекладу цього продукту значно зросли, однак кількість професіональних спеціалістів у цій сфері перекладу залишається незначною.

**Актуальність теми дослідження** визначається теоретичними і практичними потребами українського суспільства та зумовлена необхідністю системного дослідження особливостей перекладу кіно. Актуальним наше дослідження є ще й тому, що фільми, які надійшли у прокат, мають перекладатися українською мовою або принаймні мати субтитри українською мовою.

Розробкою проблеми перекладу кінопродукції займалося багато науковців, представники різних галузей науки. У сучасному вітчизняному перекладознавстві основна увага звертається на особливості відтворення художньої літератури. Перекладу ж кінофільмів присвячено поодинокі роботи (Т. Бесараб, В. Горшкова, С. Лобастов, Р. Матасов, І. Міголатьєв, Т. Некрасова, М. Снєткова), у яких дослідженні мають загальні методичні, технічні та окремі лінгвістичні проблеми кіноперекладу. Відправними пунктами наукової розвідки слугують теоретичні розробки К. Вітмен-Лінсен, Т. Гербста, О. Гессе-Квака, І. Ґамб’є та Г. Ґотліба, Й.-Д. Мюллера, І. Фодора.

Можна стверджувати, що мова художнього кіно, так само, як і мова художньої літератури є багатим, цікавим і актуальним матеріалом для дослідження, адже художній кінематограф відіграє важливу роль у структурі міжкультурної комунікації, а відтворення його етноспецифіки виступає особливою лінгвістичною та культурологічною проблемою сьогодення. Враховуючи обов’язковість дублювання, озвучення або титрування державною мовою всіх іншомовних кінофільмів, український переклад іноземної кінопродукції набуває дедалі ширшого масштабу, що також зумовлює актуальність досліджуваної проблематики та андеграудного кіно зокрема.

**Мета нашого дослідження** полягає узясуванні особливостей відтворення англомовного андеграундного кінотексту російською та українською мовами.

Досягнення поставленої мети передбачає виконання низки **завдань**:

1) вивчити поняття кінотексту, кінодіалогу та кінодискурсу в науковій літературі;

2) проаналізувати теоретичні засади кіноперекладу в сучасному перекладознавстві;

3) виділити практичні проблеми перекладу кінотекстів;

4) провести дослідження основних аспектів відтворення англомовного андеграундного кінотексту українською та російською мовами.

**Об’єктом дослідження** постають англомовні кінотексти жанру андеграунд.

**Предметом** **дослідження** слугують лінгвістичні особливості перекладу англомовногоандеграудного кінотексту російською та українською мовами.

**Матеріалом роботи** слугували скрипти фільмів “The Good Doctor” та “ Fish Tank”, та їх переклади російською та українською мовами.

**Методика дослідження** обумовлена метою і завданнями роботи та має комплексній характер, який полягає у застосуванні як загальнонаукових (аналіз, синтез, індукція, дедукція, узагальнення), так і філологічних та власне перекладознавчих методів аналізу: зіставний перекладознавчий аналіз, контекстуальний аналіз, аналіз словникових дефініцій.

**Теоретичне значення роботи** полягає в тому, що висновки і результати дослідження можуть бути корисними для теоретичних та практичних аспектів перекладознавства та теоретичних засад розвитку кіноперекладу.

**Практичне значення роботи** полягає в тому, що його висновки можуть бути використані студентами ВНЗ для підготовки до семінарських занять, також може бути використана викладачами для проведення лекцій, у розробці спецкурсу з аудіовізуального перекладу.

**Структура роботи.** Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел, що містить 57 найменувань та додатків. Загальний обсяг роботи складає 40 сторінок.

**РОЗДІЛ 1.**

**ПОНЯТТЯ КІНОТЕКСТУ ЯК ОБ’ЄКТ МІЖДИСЦИПЛІНАРНОГО ВИВЧЕННЯ**

**1.1. Поняття кінотексту, кінодіалогу та кінодискурсу: міждисциплінарний аспект**

Фільми є впливовим засобом передачі цінностей, ідей та інформації. Фільм – це полісеміотичне явище, здатне передавати значення через зображення, мовлення та музику. Починаючи розглядати питання перекладу назв фільмів, вважаємо за необхідне, по-перше, надати визначення поняття «фільм», класифікувати фільми за ступенем документальності, метою автора та жанрами. По-друге, доцільно дослідити еволюцію називання кінофільмів і, зрештою, провести аналіз основних стратегій адаптації при перекладі назв англомовних кінофільмів.

Отже, фільм – це окремий твір кіномистецтва, створений певними культурами, який відображає ці культури. У технологічному плані, фільм – це послідовність фотографічних зображень (кадрів), пов’язаних єдиним сюжетом, що містить звуковий супровід [16, c 45].

Жанрова приналежність фільму – це розподіл фільмів за певними типами на основі їх стилю, форми або змісту. Виділяють такі основні жанри: трагедія, кінокомедія, трагікомедія, драма, мелодрама, кіноепопея, кінороман, кіноповість, кіноновела, детектив, авантюрний фільм, фантастичний фільм, казка, фільм жахів музикальний фільм тощо.

Актуальність кінотексту як комунікативного цілого проявляється у прагненні носія культури до його повторного сприйняття – перегляду. Вербально виражена готовність респондента переглянути кінотекст часто характеризує затребуваність кінотекста, аніж частота його телевізійного відтворення [41, с. 82].

Кінотексту притаманні універсальні текстові категорії, які дослідники вважають обов’язковими для художнього тексту. Кінотекст виконує комунікативну функцію при взаємопроникненні двох принципово відмінних семіотичних систем (лінгвістичної і нелінгвістичної), тобто є специфічною формою креолізованого тексту, що зафіксований на матеріальному носії й призначений для відтворення на екрані й аудіовізуального сприйняття глядачами [32, с. 37].

Підхід до кінофільму з перекладацьких позицій потребує чіткого уявлення про предмет дослідження і відповідей на низку питань, які є визначальними для подальшого аналізу зазначеної тематики. Так, вивчення кіноперекладу передбачає необхідність визначитися з понятійно-категоріальним апаратом, що буде використовуватися в подальшому викладі. Центральними поняттями, якими ми послуговуватимемось, будуть поняття «кінотекст» та «кінодіалог». Отже, метою роботи є теоретичний аналіз розвідок, що стосуються виокремлення основних понять кіноперекладу, проведений здебільшого зарубіжними перекладознавцями.

Термін «кінотекст» зустрічається в літературі досить часто. Про витвір кіномистецтва як про текст писали В. Є. Горшкова (2006), О. Б. Іванова (2000), Ю. М. Лотман (1992), Г. Г. Слишкін, М. С. Снєткова (2009), Ю. Н. Усов (1980), А. В. Федоров (2000), Ю. Г. Ців’ян (1984), М. А. Єфремова (2004), та інші.

Ю. Г. Ців’ян пише: «У певному наближенні будь-який фільм можна визначити як дискретну послідовність безперервних частинок тексту. Будемо вважати таку послідовність кінотекстом. Безперервні сегменти кінотексту будемо називати кадрами. Кінотекст – це ланцюг ядерних кадрів. Отже, деяке повідомлення, притаманне кінотексту, може бути виявлене лише після розгляду щонайменше двох ядерних кадрів і з’ясування, який з типів приєднання вони здійснюють. Тобто, одиницею кінотексту завжди є пара ядерних кадрів. Будемо називати її базовим ланцюгом, чи базовою синтагмою кінотексту» [19, с. 11].

На думку О. Б. Іванової, «кінофільм – це текст, тобто зв’язний семіотичний простір. Фільм визначається як зафіксована на плівці чи іншому матеріальному носії послідовність кадрів, які є фотографічним чи намальованим зображенням, що зазвичай супроводжується звуковим рядом (мовленням, музикою, шумами)» [22, с.16]. Такий підхід, правомірний з погляду мистецтвознавства, не є прийнятним у нашій роботі, оскільки ми досліджуємо кінотекст як об’єкт глядацького сприйняття. Кінотекст у вигляді послідовності кадрів на кіноплівці цікавить лише фахівця, для глядача ж це спосіб проекції кіноплівки з магнітною звуковою доріжкою на екран зі швидкістю 24 кадри за секунду. Кіноапарат і кіноплівка – це спосіб фіксування і збереження кінотексту. У будь-якому разі необхідною умовою репрезентації кінотексту є наявність екрана. Власне кажучи, це вид тексту, поява і функціонування якого пов’язані з розвитком засобів масової комунікації, чи масмедіа, і неможливе без них. Відтак, Г. Г. Слишкін і М. А. Єфремова визначають кінотекст як медіатекст. Тоді він стає в один ряд з екранними текстами, до яких також відносять телетексти, відеотексти і комп’ютерні тексти [50, с. 153].

Медіатексти утворюють єдину групу за способом сприйняття (аудіовізуальним) і способом подання реципієнту (екранним). Численні визначення розкривають лише окремі характеристики кінотексту і не передають його як комунікативне ціле. Зафіксоване на кіноплівці повідомлення дістало в науковій літературі назву кінотексту. За А. В. Федоровим, «кінотекст – повідомлення, що містить інформацію і викладене в будь-якому вигляді і жанрі кінематографу (ігровий, документальний, анімаційний, навчальний, науково-популярний фільм)» [25, с. 36]. Акцентуючи увагу на комунікативному характері і жанровому різноманітті кінотексту, ці визначення, однак, не розкриває його суті.

Згідно з дефініцією, що належить засновникові російської медіапедагогіки Ю. М. Усову, кінотекст є «динамічною системою звуковізуальних образів, чи динамічною системою пластичних форм, яка існує в екранних умовах просторово-часових вимірів й аудіовізуальними засобами передає послідовність розвитку думки художника про світ і про себе». Це визначення враховує такі важливі чинники, як екранність, просторово-часовий спосіб існування кінотексту й аудіовізуальний спосіб його сприйняття, але не відбиває його комунікативної спрямованості. У сучасній лінгвістиці текст визначається як продукт мовлення, детермінований потребами спілкування, тобто не тільки як відображення дійсності, а й як повідомлення про неї. Комунікативна спрямованість кінотексту не підлягає сумніву, адже він адресований глядачеві і створюється спеціально для сприйняття масовою аудиторією.

Класифікація кінофільму як тексту ускладнюється відсутністю в мові кіно коду, що складається з одиниць, які можна впізнати й виокремити, та способів їх організації, який був би спільним для всіх фільмів.

Найбільш глибоко зазначена проблема вивчена в працях Ю. М. Лотмана з семіотики кіно (Лотман 1993, 1994, 1997, 1998, 2002). Дослідник виходить з поділу знаків на умовні (з внутрішньо невмотивованим зв’язком між вираженням і змістом) і зображувальні, чи іконічні (де значення має єдине, притаманне йому вираження, що полегшує і прискорює сприйняття цих знаків). При цьому постулюється існування двох незалежних і рівноправних культурних знаків – слова і малюнка [27, с. 91] і двох різновидів мистецтва – зображувальних і словесних, з віднесенням кіно до звуковізуального типу мистецтв: «з приходом звуку зображення стало частиною більш складного цілого – звуковізуального мистецтва кіно» [27, с. 89].

Г. Г. Слишкін та М. А. Єфремова пропонують таке визначення структури кінотексту. Кінотекст складається з образів, рухливих і статичних, мовлення, усного і письмового, шумів і музики, по-особливиму організованих і таких, що перебувають у нерозривній єдності. У кінотексті наявні дві семіотичні системи – лінгвальна і нелінгвальна, що оперують різними знаками. Відповідно до класифікації Ч. Пірса, знаки за характером співвідношення означального й означуваного поділяються на три групи: 1) знаки-ікони, що формуються на основі подібності означального й означуваного; 2) знаки-індекси, що створюються через відношення суміжності між означальним й означуваним; 3) знаки-символи, породжені встановленням зв’язку означального й означуваного, за умовною згодою [9, c. 44].

Лінгвальна система кінотексту обслуговується знаками символами, нелінгвальна – знаками-індексами і знаками-іконами.

Лінгвальну систему в кінотексті репрезентують два складники: письмовий (титри і написи, що є частиною світу речей фільму – плакат, назва вулиці чи міста, вхід чи вихід, лист чи записка тощо) і усний (мовлення акторів, закадровий текст, пісня тощо), які виражені символічними знаками – словами природної мови.

Нелінгвальна система кінотексту охоплює іконічні й індексальні знаки. Вона також має звукову частину – це природні шуми (дощ, вітер, кроки, голоси тварин і птахів), технічні шуми і музика. Крім того, до нелінгвальної системи входить відеоряд – іконічні й/чи індексальні знаки (люди, тварини, фантастичні істоти, предмети), які здійснюють послідовність (низку) рухів, які також є іконічними й/чи індексальними знаками (жестикуляції, міміка, пантоміміка, маніпуляції з предметами, різні переміщення та інші дії, наприклад, вибухи, катастрофи та природні катаклізми, які здійснюють за допомогою спецефектів). Усе зазначене є лексикою кінематографа, чи одиницями кінотексту.

Ураховуючи знакову систему та систему лінгвальних кодів, М. А. Єфремова визначає кінотекст як «зв’язне, цільне і завершене повідомлення, виражене за допомогою вербальних (лінгвальних), і невербальних (іконічних чи індексальних) знаків, організоване відповідно до задуму колективного, функціонально диференційованого автора за допомогою кінематографічних кодів, зафіксоване на матеріальному носії і призначене для відтворення на екрані й аудіовізуального сприйняття глядачем» [10, с. 40].

Для позначення всієї лінгвальної системи фільму в науковий обіг введено термін «кінодіалог», який охоплює як усно-вербальний, так і письмово-вербальний компоненти фільму. Кінодіалог розглядається вже не як чужий, чи надлишковий елемент, а як істотна, інтегрована в структуру складова фільму. При дослідженні кінодіалогу як тексту нового типу актуальним стає вияв у ньому специфічних рис загальнотекстових категорій, які знаходяться у сфері інтересу лінгвістики, оскільки кінодіалог є однією з основних форм існування мови. В. Є. Горшкова визначає діалог «як особливий тип тексту, який характеризується як загальнотекстовими (інформативність, зв’язність, цільність, смислове членування, протекція і ретроспекція), так і специфічно текстовими категоріями, з-поміж яких домінують категорія тональності, під якою мають на увазі концептуально-змістову категорію діалогу, яка відбиває культурологічний аспект фільму і знаходить своє вираження через передачу реалій, власних імен і мовленнєвої характеристики персонажів» [12, с. 87]. У найбільш загальному вигляді кінодіалог є квазі-спонтанним розмовним текстом, що піддається певній стилізації відповідно до художніх прагнень режисера і орієнтованості на певний кінематографічний код.

Важливим залишається питання про чітке розмежування понять кінофільму та кінотексту, а також кінодискурсу, які не можна ототожнювати. Кінофільм охоплює незчисленно велику кількість вербальних і невербальних компонентів, тоді як кінотекст зосереджується на мові і розглядає елементи мовлення: інтонацію, паузи тощо як другорядні. Окрім власне тексту монологів/діалогів/полілогів, кінофільм має декорації, акторську гру, музичний супровід.

А. Н. Зарецька виокремлює поняття кінодискурсу з позицій лінгвістики: «Кінодискурс – це суцільний, пов’язаний текст, який є вербальним компонентом фільму в поєднанні з невербальними компонентами – аудіовізуальним рядом та іншими, важливими для ідейної завершеності фільму, екстралінгвальними факторами» [33, с. 22]. Запропоноване визначення є достатньо глибоким, але з огляду теорії та практики перекладу не повною мірою відповідає завданням перекладознавства. На наш погляд, це визначення відповідає характеристикам поняття кінотекст, оскільки передбачає акцентування на поєднанні вербальних і невербальних факторів. У свою чергу, поняття кінодискурсу виникає через розширення предмету лінгвістики кінотексту та розглядається як квінтесенція лінгвальних та екстралінгвальних факторів. Екстралінгвальні фактори (фактор культурно-ідеологічного середовища, в якому відбувається комунікація) виходять на перше місце при визначенні сутності кінодискурсу і є визначальними по відношенні до лінгвістичних.

Поняття кінодискурсу можна визначити через поняття кінотексту. Кінотекст по відношенню до кінодискурсу можна розглядати як його фрагмент, а кінодискурс – як цілий текст або сукупність об’єднаних якоюсь ознакою текстів. Ще одне визначення кінодискурсу належить С.С. Назмутдіновій, яка визначає кінодискурс семіотично складним, динамічним процесом взаємодії автора та кінореципієнта, який відбувається в міжмовному та міжкультурному просторі за допомогою засобів мови кіно, що характеризується властивостями синтаксичності, вербально-візуальної цілісності елементів, інтертекстуальності, множинності адресатів, контекстуальності значення, іконічної точності [24, с. 18].

Складовими кінотексту можуть бути тільки «вузькі» екстралінгвальні фактори (фактор комунікативної ситуації), тоді як в структуру кінодискурсу долучаються і широкі екстралінгвальні фактори (різноманітні культурно-історичні фонові знання адресата, екстралінгвальний контекст – обставини, час і місце, до яких відноситься фільм, різні невербальні засоби: жести, міміка, малюнки, які важливі при створенні та сприйнятті фільму).

Мистецтвознавчий підхід до кіно включає також і поняття монтажний лист або скрипт, який розуміється як невербальний компонент кінофільму, де окрім тексту реплік також міститься опис оточення та дій персонажів. У свою чергу, кінодіалог можна вважати вербальним компонентом складної системи кінофільму.

**1.2. Теоретичні засади кіноперекладу в сучасному перекладознавстві**

Кінопереклад як галузь перекладознавства знаходиться на ранній стадії свого розвитку, саме тому його категоріальний апарат усе ще перебуває на етапі становлення. Аналіз наукової та практичної літератури, медіа, інтернет-джерел й особистого досвіду участі в різноманітних українських і зарубіжних науково-практичних конференціях дозволяє констатувати факт паралельного існування декількох наукових центрів дослідження кіноперекладу.

Д. М. Бузаджи, М. Н. Вагер, В. П. Гайдук, С. А. Голубцов, В. Є. Горшкова, Г. В. Денисова, Д. І. Єрмолович, М. А. Загот, Г. Заргар’ян, П. В. Іванова, Р. В. Іванський, Р. А. Матасов, І. А. Наговіцина, Т. П. Нєкрасова, П. Р. Палажченко, М. С. Снєткова, І. К. Федорова, О. Якіменко та ін. у своїх розвідках спираються на російські та деякі зарубіжні лінгвокультурологічні, лінгвосеміотичні, мистецтвознавчі та кінознавчі дослідження кінотексту ХХ–ХХІ ст.

Наукові надбання представників Московсько-Тартуської школи семіотики (1960–1980-ті рр.) В. Вс. Іванова, Ю. М. Лотмана, П. Торопа, Ю. Г. Цив’яна, М. Б. Ямпольського, які досліджували кінотекст з лінгвосеміотичної та культурологічної точок зору, створили міцний фундамент для подальших теоретичних пошуків, вказали на нові шляхи розвитку сучасної лінгвістики, окреслили проблематику, дослідження якої так гостро потребує сучасна наука [25 ,c. 19].

У теоретичних розвідках В. Вс. Іванова аналізуються функції та категорії мови кіно з позицій семіотики. На думку дослідника, зображення дійсності у стандартизованих формах послідовностей умовних сцен, кожна з яких (погоня, втеча тощо) спирається на сталі норми, підтверджує припущення про існування ***кіномови*** [22, с.175]. Вчений приділяє увагу жанровій проблематиці кіно, підкреслює схожість і взаємозв’язок між засобами виразності різних жанрів кіно та літературних жанрів, розглядає можливість існування запропонованої М. М. Бахтіним «пам’яті жанру», яка суворо обмежує структуру фільму та окремі його епізоди [6, с. 179]. В. Вс. Іванов додає, що існують певні загальні закономірності, пов’язані з масовим характером аудиторії, вимогами соціального замовлення, що мають тенденцію до повторення, та великою кількістю творів, у яких з невеликими відхиленнями відтворюється одна й та сама схема. Дослідник також розглядає особливості метонімічної та метафоричної мови кіно, важливу роль деталі, метафори та синекдохи як специфічних виразних засобів кіномови [22, ст. 179].

Слідом за режисером П. Пазоліні, вчений виділяє елементарну одиницю кіномови ***“кінему”,*** на зразок таких лінгвістичних термінів, як “фонема” – елементарна звукова одиниця, “морфема” – найменша складова частина слова, наділена значенням. Добір кінем (речей, книг, предметів у кадрі), на який до того ж діють історичні та етнічні обмеження, може визначити ступінь естетичного впливу фільму, а введення екзотичних кінем сприяє відстороненню, новому погляду на звичайні предмети [16, с. 87].

Дослідженню проблематики семіотики кіно також приділяє значну увагу Ю. Г. Цив’ян, який розглядає етапи еволюції кіномови та обґрунтовує існування граматики кіномови. У його роботах термін ***«кінотекст»*** визначається як дискретна послідовність безперервних ділянок тексту (структурно однотипних елементів – кадрів). Науковець виділяє два інваріантних елементи кадру: «***суб’єкт****»* як певний «предмет зйомки» (напр., персонаж фільму), і «***позицію****»*якпевний «простір», у якому перебуває або відносно якого рухається цей предмет. Кадр, у якому виділені лише суб’єкт і позиція, вчений називає ядерним кадром, а кінотекст – ланцюжком ядерних кадрів. Під час аналізу структури та способу з’єднання як мінімум двох ядерних кадрів можна виявити певне повідомлення, закодоване в кінотексті. Тобто одиницю кінотексту формує пара ядерних кадрів – «***базовий ланцюжок***» або «***базова синтагма****"* кінотексту (терміни Ю. Г. Цив’яна). Однією з особливостей кінотексту Ю.Г. Цив’ян вважає лінійність – кадри виникають один за одним у незмінній послідовності [53, с. 11].

Г. Г. Слишкін і М. А. Єфремова також роблять спробу компаративного аналізу кінотексту й художнього тексту, порівнюючи їх за дванадцятьма категоріями художнього тексту, описаними В. А. Кухаренко: подільність, зв’язність, проспекція, ретроспекція, антропоцентризм, локальна й темпоральна віднесеність, інформативність, системність, цілісність, модальність і прагматична спрямованість. Вони доходять висновку, що кінотексту властиві всі ці категорії, а отже, його можна вважати особливим різновидом художнього тексту. Крім того, кінотекст має і деякі відмінності: за структурою (складається з двох семіотичних систем – лінгвістичної та нелінгвістичної (термін Г. Г. Слишкіна і М. А. Єфремової), за походженням (колективний автор), за характером (книга матеріальна, а кінотекст віртуальний) та за каналами сприйняття (художній текст візуальний, а кінотекст аудіовізуальний). Лінгвокультурологічний досвід аналізу кінофільму як типу тексту, за Слишкіним і Єфремовою, дав поштовх по появи перших перекладознавчих розвідок у царині кіноперекладу в Росії. У 2006 р. В. Є. Горшкова захистила докторську дисертацію, присвячену дослідженню теоретичних основ процесозорієнтованого підходу до перекладу кінодіалогу на матеріалі сучасного французького кіно. У роботі дослідниця, базуючись на працях семіотичної спрямованості дослідження знакової природи кіноповідомлення Р. Барта і теорії креолізованих текстів О. Є. Анісімової, пропонує вважати одиницею кіноперекладу ***кінодіалог***,який вона характеризує як «*вербальний компонент* складної гетерогенної системи – художнього фільму, змістова завершеність якого забезпечується аудіовізуальним рядом». До того ж кінодіалог вміщує «як текст, що звучить, так і вкраплення письмового тексту у вигляді різного роду вивісок або покажчиків, записок або листів, сторінки яких відбиваються у відеоряді фільму» .

Описуючи процес кіноперекладу, В. Є. Горшкова пропонує застосовувати зворотно-поступальну стратегію перекладу (з опорою на аудіовізуальний план з метою уточнення, чи відповідає йому текст перекладу) і стратегію збереження «загальної тональності» (стратегія передачі стилістичних особливостей мовлення персонажів фільму, їх мовленнєвого регістру). Авторка вважає тональність домінантною категорією кінодіалогу, а збереження вербальних образів персонажів у фільмі значною мірою впливає на адекватність його перекладу [54, с. 211].

Теорія В. Є. Горшкової, на нашу думку, викликає низку дискусійних питань. Чи можна вербальний компонент кінофільму вважати самостійним текстом, основними категоріями якого є зв’язність висловлювання, завершеність, цілісність? Скрипт кінофільму навряд чи буде придатним для сприйняття читачем за відсутності аудіовізуального супроводу, адже значна кількість імпліцитної інформації міститься саме в ньому. В. Є. Горшкова використовує термін **кінофільм** (як полікодове утворення, яке має гетерогенну структуру), де **кінодіалог** – його вербальний компонент, що розглядається як самостійний тип тексту. Вважаємо, що для нашого дослідження релевантним є лінгвосеміотичне визначення за Г. Г. Слишкіним та М. А. Єфремовою, згідно з яким **кінотекст** складається з двох семіотичних систем – лінгвістичної (вербальний компонент) і нелінгвістичної (аудіовізуальний компонент) [36 ,c.32].

Цікавим вважаємо дослідження кіноперекладу В. Є. Горшкової у світлі концепції відомого французького вченого-філософа Ж. Делеза, що торкається проблем кіноестетики. Концепція фокусується на твердженні, що кінематографічний образ сприймається людиною як єдність «образу-руху» й «образу-часу» [17, с. 19]. Вербальна мова залишається поза межами філософського розуміння кіно за Ж. Делезом.

Дослідниця здійснює спробу доповнити технологію кінематографічних образів за допомогою введення поняття «образ-смисл» як парадигми паралельного існування вербального і невербального в кіно. На її думку, така інтерпретація надасть змогу скласти цілісне уявлення про кінообраз, враховуючи вербальну складову фільму – кінодіалог. За твердженням В. Є. Горшкової, образ-смисл охоплює два попередні образи, розширюючи та поглиблюючи їх шляхом накладення візуального та вербального компонентів, складаючи тим самим основу кінематографічного образу. Авторка зазначає, що повнота створюваного образу-смислу знаходиться у прямій залежності від адекватності перекладу кінодіалогу. .

Спираючись на розуміння смислу в лінгвістиці й теорії перекладу ( М. К. Гарбовський, І. М. Кобозева, Н. К. Рябцева та ін.), концепцію кінодіалогу як об’єкту перекладу за В. Є. Горшковою та тлумачення динаміки образу-гештальту і перекладу за Л. В. Кушніною, авторка формулює також поняття ***кіносмислу*** як «одиниці аналізу смислу кінодискурсу, що виражає проекцію плану змісту кінодіалогу на свідомість перекладача-інтерпретатора у вигляді образу-гештальту, який генерується в перекладацькому просторі кінодискурсу». За допомогою цих понять С. С. Назмутдінова описує рівні гармонійності при перекладі кінодискурсу. Вона зазначає, що гармонійним визнається такий переклад, який відображує узгодженість значущостей одиниць двох текстів/дискурсів, які забезпечують взаємодію мов і культур у перекладацькому просторі» [40, с. 18]. Наукові розробки С. С. Назмутдінової не несуть практичної цінності для нашої наукової розвідки, а запропонована авторкою концепція, на наш погляд, не може бути релевантною дослідженню кіноперекладу.

Російський дослідник Р. А. Матасов у науковій розвідці «Перевод кино /видеоматериалов: лингвокультурологические и дидактические аспекты» докладно описує національні особливості кіно/відеоперекладу в Росії та у різних країнах світу в історичному аспекті, приділяє увагу технологічним аспектам кіноперекладу, особливостям передачі різних типів лексичних одиниць (реалії, інвективна лексика, терміни, гумор тощо) при перекладі кіно, а також значною мірою торкається дидактичних питань навчання та викладання кіно/відеоперекладу. Термінологічний апарат здебільшого базується навколо лінгвосеміотичного визначення кінотексту за Г. Г. Слишкіним та М. А. Єфремовою [36, с. 157].

На нашу думку, детально розроблені Р. А. Матасовим дидактичні основи викладання кіно/відеоперекладу можуть бути корисними для розробки практичного курсу кіноперекладу на перекладацьких факультетах вищих навчальних закладів, а широкі відомості про історію становлення кіноперекладу в різних країнах світу, починаючи з «німого» періоду кінематографу, придатні для використання також на заняттях з лінгвокультурології.

М. С. Снєткова в роботі «Лингвостилистические аспекты перевода испанских кинотекстов» тлумачить кінопереклад як вид художнього перекладу, а власне кіно вона трактує як різновид *аудіо-медіального тексту* за концепцією К. Райс. Слідом за В. Є. Горшковою М. С. Снєткова досліджує *кінодіалог* як вербальну складову кінофільму і виділяє три складові *кінематографічного образу:* зображувальний ряд, саундтреки та діалоги [51, с. 29]. Загалом, ця робота не отримала підтримки серед російських учених-філологів і тому не мала жодного впливу на формування теоретичної бази кіноперекладу.

Проблематика досліджень у російській школі кіноперекладу охоплює здебільшого його теоретичні аспекти: Р. В. Іванський розглядає використання стратегій доместикації та форенізації у процесі передачі реалій мови ВТ при перекладі кінофільмів, І. А. Наговіцина звертає особливу увагу на труднощі перекладу алюзій в англомовних комедійних фільмах, І. К. Федорова вивчає особливості перекладацької адаптації кінотексту у світлі концепції культурного переносу, М. Цвіллінг досліджує проблему використання кіноматеріалів у дидактичних цілях на уроках перекладу тощо [22, c .13].

Неможливо не згадати і про регулярний вихід російського журналу для перекладачів «Мосты», присвяченого опрацюванню труднощів перекладу здебільшого практичного характеру. У рубриці «Кинозал» публікуються відомі перекладачі-практики з метою обміну досвідом та покращення прикладного аспекту кіноперекладу. Збираючи «круглі столи», вони висловлюють свої думки щодо стратегій перекладу кіно того чи іншого жанру, обговорюють окремі випадки перекладацьких трансформацій у кіноперекладі, сперечаються щодо використання зниженої лексики при перекладі гостросюжетних фільмів тощо. Д. Бузаджи, наприклад, здебільшого досліджує лексико-граматичні аспекти кіноперекладу, В. П. Гайдук аналізує недоліки та переваги різних видів перекладу (дублювання, субтитрування й озвучування), Д. І. Єрмолович наводить приклади використання «хибних друзів перекладача» та випадків перекладацьких помилок при перекладі кінофільмів, М. А. Загот ділиться власним багаторічним досвідом кіноперекладу на кінофестивалях у радянську добу. Перекладацький колектив обговорює правомірність «Гоблінського» методу кіноперекладу Д. Пучкова за круглим столом «Киноперевод: мало чего от Бога, много чего от Гоблина». Такі статті не мають статусу наукових, проте окреслюють загальні тенденції розвитку сучасного кіноперекладу, вказують на актуальність досліджень з даної проблематики та дають змогу виявити і проаналізувати наявність теоретичних лакун, які перешкоджають підвищенню якості кіноперекладу.

Варто також зазначити, що існують і такі поодинокі представники хвилі дослідників кіноперекладу, як, наприклад, О. Якименко, перекладачка угорського кіно та художньої літератури, викладачка СПбДУ та Вищої школи перекладу, яка в інтернет-блозі коментує труднощі кіноперекладу, з якими вона зіткнулася на власному досвіді, та періодично проводить тренінги з кіноперекладу як запрошений викладач у межах приватних перекладознавчих семінарів. Або компанія дублювання та субтитрування RuFilms, діяльність якої, починаючи з 1993 р., охоплює значну частину російського, українського та балтійського ринків та має контракти з такими студіями, як “20th Century Fox CIS”, “Disney/Marvel” та ін., розробки перших в Росії 3D-субтитрів тощо. Її засновник О. Козуляєв має більш ніж 25-річний досвід кіно- та художнього перекладу. Він виступає на провідних міжнародних форумах, акцентуючи увагу на технічних і технологічних аспектах кіноперекладу, використовує досвід зарубіжних колег і дослідників аудіовізуального перекладу. Аналіз публікацій таких дослідників-практиків свідчить про значний відрив, який існує між теорією і практичним застосуванням, бізнесом кіноперекладу та перекладознавчим аспектом дослідження кіно– діаметрально протилежна ситуація до тієї, яка створилася на сучасному Заході [47 ,c. 58].

На противагу українським і російським лінгвістичним дослідженням, зарубіжні перекладознавці вже кілька десятиліть наділяють наукові розвідки у галузі аудіовізуального перекладу великим значенням. На перекладацьких факультетах таких респектабельних вишів, як University of Roehampton, Imperial College London (Great Britain), Dublin City University (Ireland), University of Granada, Autonomous University of Barcelona (Spain), University of Antwerp (Belgium), Stockholm University (Sweden), University of Wien (Austria) функціонують бакалаврські та/або магістерські й післядипломні програми зі спеціальності «Аудіовізуальний переклад». Результатом їх багаторічного досвіду стало створення європейської асоціації дослідників аудіовізуального перекладу ESIST (European Association for Studies in Screen Translation), об’єднання вчених із різних країн у міжнародні дослідницькі групи, як, наприклад, Transmedia Research Group, до якої входять відомі перекладознавці Бельгії, Великобританії, Іспанії, Німеччини та Португалії, а також численні локальні спілки й товариства. Спеціалізовані мультинаціональні науково-практичні форуми, як-от “Languages and the Media” та “Media for All”, що проходять раз на два роки в різних європейських містах, а також місцеві конференції відвідують перекладознавці з усіх країн світу, щоб дізнатися про новітні тенденції в галузі теорії та практики перекладу відеоматеріалів.

Отже, за останні десятиліття вітчизняні та зарубіжні лінгвісти зробили вагомий внесок у дослідження аудіовізуального перекладу. Проте, незважаючи на розмаїття українських, російських і зарубіжних науково-практичних розвідок у царині лінгвістики кінотексту та кіноперекладу, узгодженості понятійно-термінологічного апарату серед науковців не простежується. Перспективу для подальших наукових розвідок вбачаємо у визначенні та обґрунтуванні поняття одиниці аналізу перекладу кінотексту, виявленні особливостей перекладу кінофільмів пригодницьких жанрів, які досі перебувають поза увагою дослідників.

**1.3.** **Переклад кінотекстів: практичний аспект**

Кіно як наймолодший різновид мистецтва існує більше ста років, проте відіграє незрівнянно важливу роль у житті суспільства і є одним із найпотужніших засобів масової комунікації. Майже одночасно з появою кінематографа виникла і необхідність його розповсюдження, а отже – й адаптації фільмів до сприйняття представниками різних країн та культур. Саме проблеми відтворення кінотекстів для іншомовної, іншокультурної аудиторії є одними з найактуальнішихпроблем теорії та практики перекладу.

В епоху глобалізації міжкультурна комунікація стає все більш складним, багатошаровим та заплутаним процесом, який відіграє дедалі важливішу роль у розвитку взаємовідносин між різними країнами у мультикультурному просторі. При цьому художній кінематограф залишається одним із найбільш популярних засобів розкриття етнокультурної специфіки. Адаптацією іншомовної аудіовізуальної продукції опікуються численні студії та агенції перекладу, які сьогодні відчувають гостру потребу у спеціалістах відповідного рівня, що володіють професійними навичками роботи з таким особливим видом тексту, як кінотекст [31, c. 16].

Можна сміливо стверджувати, що саме від перекладу залежить 80 відсотків успіху фільму. Як показує практика, адекватний переклад може із «середнього» фільму зробити шедевр, а не адекватний, відповідно, навіть шедевр перетворить на посередній продукт.

На жаль, зараз і в Україні, і в Росії простежується сумна тенденція зниження якості кіноперекладів. Причини цього явища видаються очевидними – це і лавиноподібне надходження зарубіжної кіно- і телепродукції, що значно скорочує обсяг часу на її адаптацію, і недостатній практичний досвід кіноперекладачів, слабка теоретична база, низька платоспроможність, що змушує керівництва агенцій наймати некваліфікованих перекладачів, а іноді навіть людей, які просто розуміють іноземну мову. Не менш важливим фактором, що призводить до низької якості перекладів, є відсутність у лінгвістичних ВНЗ курсу кіно/відеоперекладу, заснованого на єдиних стандартах, вироблених шляхом методичного наукового пошуку. Дійсно, досі не винайдено жодної загальноприйнятої системи, спираючись на яку можна було б аналізувати кінопереклад із перекладознавчої точки зору. Статті, присвячені кіноперекладу (переважно практичного характеру), можна знайти у численних інтернет виданнях; жваві дискусії ведуться перекладачами-практиками на багатьох зібраннях, засіданнях у редакціях журналів. Проблема кіноперекладу в Україні на цьому етапі його розвитку є надзвичайно актуальною, адже так мало часу пройшло з того дня, як у прокат вийшов перший мультиплікаційний фільм «Тачки», дубльований українською мовою. Йому передувала вступна стаття у відомій інтернет газеті, де зазначалося, що адекватному відтворенню мав сприяти переклад, максимально адаптований до українських реалій та сучасної лексики. Його автор, – Юрій Нагребецький, відомий українським глядачам як редактор українського тексту культового серіалу «Альф». Звісно, «Тачки» не стали абсолютно першими. Ще в березні вийшов на екрани мультфільм «Карлсон, що мешкає на даху» (Швеція), однак саме «Тачки» вважають першим досвідом «українізації» голівудського продукту, тим більше – такого престижного виробника, як Disney. Вони стали своєрідним «моментом істини» з огляду якості української перекладацької адаптації [15, c .56]. Уже після вдалого прокату цієї стрічки у рамках циклу з 11 лекцій«Between a Rock and a Hard Place: Ukrainian Cinema since Independence» Юрій Шевчук, директор Клубу українського кіно в Колумбійському університеті, присвятив шосту лекцію цій резонансній події. “Language Wars in Ukrainian Cinema. The Triumphs and Defeats of Film Dubbing”, у ході якої було проведено показ стрічки та окреслено її вихід у прокат, як подію історичного значення для української кіноіндустрії.

Проте, минуло три роки, і, згідно з опитуванням громадськості, 71,4% українців незадоволені «непрофесійною українізацією телебачення та кіно». «Якщо так піде далі,то ми станемо заручниками суржика, – занепокоєна з цього приводу доцент КНУ ім. Тараса Шевченка Ніна Яковчук, – а безграмотність, із якою виконується переклад, цілком може стати нормою» [13]. Тетяна Большакова, професійний перекладач Центрального російського телебачення, вважає, що для перекладу, і найголовніше – адаптації художніх та документальних фільмів – необхідно мати широке світосприйняття. Переклад, на її думку, потребує врахування багатьох чинників: віку героїв, їх культурного рівня, соціального статусу, специфічного гумору, культурних традицій. Серед труднощів кіноперекладу, вона називає обов’язки кіноперекладача укладати кінотекст у хронометраж. Довжина фрази на різних мовах може суттєво відрізнятися, а отже, доводиться скорочувати, шукати еквіваленти, синоніми, адаптувати реалії до культурних стереотипів сприйняття глядача. У процесі дублювання та озвучування переклад і редактура сценарію є чи не найважливішою роботою. Редактори вичитують переклади не лише для того, щоб скоригувати мовні помилки, але й щоб укласти репліку в іншомовну артикуляцію кіногероя [24, c.13].

У теоретичних перекладознавчих розвідках, присвячених питанням відтворення кінотексту для цільової аудиторії, наголошується, що все коло перекладацьких проблем пов’язане з необхідністю залучення до цього типу тексту не репродуктивних перекладацьких стратегій (термін – В. В. Демецької), а саме адаптивних стратегій. Так, в одній із статей Р. Матасов наголошує на необхідності опанування майбутніми перекладачами навичками аналізу цільової аудиторії з подальшим вибором релевантної перекладацької стратегії, вміння виявляти важливі з точки зору розвитку сюжету елементи відеоряду, а також особливості художнього стилю авторів кінофільму, оскільки кінотекст потребує врахування лінгвоетнічних комунікативних компетенцій носіїв мови перекладу. Сам термін «кінотекст» він трактує як «технічно дифференційовану динамічну знакову ситуацію, що є сукупністю структурних елементів кіномови у рамках кінематографічного твору, яка відправляє, відповідно до жанрової специфіки, певне інформаційно-емоційне повідомлення реципієнтові (глядачеві). Це повідомлення має вигляд синергетичної комбінації семіотичних кодів (вербальної мови/мов, музики, кінесики, іконіки і т.ін.), що характеризується змістовою довершеністю, інтертекстуальністю, поліавторською модальністю та наявністю різноманітних стилістичних фігур мови кіно (кінометафори, кіноепіфори, паралелізм, еліпс і т.ін.), записана на матеріальному носії і призначена для аудіовізуального сприйняття» [31, c. 16].

Лінгвістична система кінотексту як предмет кіно/відеоперекладу включає в себе:

* титри і надписи, що є складовою частиною світу речей фільму;
* усну складову (вербальне мовлення акторів,закадровий тескт, пісня і т.ін.).

Так, дійсно специфіка аудіовізуальної продукції обмежує перекладача у виборі стратегій для передачі реалій, безеквівалентної лексики, інтертекстуальних елементів. Формат кінопродукції не дозволяє ввести перекладацький коментар, а потреби синхронізації відеоряду виключають застосування описового перекладу. Перекладач не має змоги надавати пояснення, тому доводиться вдаватися до елімінації, або повної заміни на реалію країни-реципієнта, що не завжди є коректним [29 ,c.43].

Р. Кавенокі (Монтерей, США) та Г. Старцева (СПб) розглядають проблеми лінгвістичного впливу американської поп-культури на сучасну загальноприйняту англійську мову. Вони зазначають, що багато «поп-культурних» алюзій почасти залишаються незрозумілими для перекладача. Особливу увагу вони приділяють перекладу метафор із власними назвами. У разі, якщо такі вислови на кшталт *“a Ben Laden of journalism”* видаються цілком зрозумілими для українців, то семантика метафори *“This was not a Live-it-to-Beaver-ville”* українцям ні про що не говорить, адже потребує більш конкретних знань про американську поп-культуру (серіал з назвою *«Live-it-to-Beaver»* був популярним у 50-ті роки, і в ньому йшлося про безтурботне дитинство головного героя на ім’я *Beaver*, а типовий суфікс –ville утворює топонім). І якщо деякі явища та події зрозумілі глядачеві і їх можна перекласти за допомогою прийому транскодування, набагато складніше знайти еквіваленти зовсім незрозумілим реаліям.

Як відомо, популярними засобами створення комічного ефекту є каламбур, іронія, евфемізм, гіпербола та алюзія. Н. Наговіцина звертає особливу увагу на труднощі перекладу алюзії в англомовних комедійних фільмах. Вона стверджує, що найбільші перекладацькі втрати виникають тоді, коли культурно зумовлена алюзія оригіналу базується на незнайомих цільовому рецептору посиланнях на інші тексти, а в реалізації гумористичного ефекту беруть участь додаткові засоби – ситуативні, ситуативно-мовні та мовні (лінгвостилістичні) [15 ,c.62].

Однією з проблем перекладу кінотексту є переклад зниженої лексики, яка є найбільш наближеною до живої комунікації, що найяскравіше відображує менталітет носіїв мови. В сучасній світовій культурі з її схильністю до натуралізму розмовна (знижена) лексика репрезентована повною мірою від жаргонізмів до обсценної лексики. І, незважаючи на те, що ставлення до неї неоднозначне, вона складає значний пласт лексикону сучасної кіноіндустрії. Для професійного перекладача, вважає В. Дєвкін, необхідним є знання розмовної лексики для того, щоб розуміти побутову мову, володіти значним обсягом лінгвокраїнознавчої екстралінгвістичної інформації, вміти розкодовувати підтекст, дотепи, асоціативний план висловлювань [30, c .21].

Варто зазначити, що співвідношення експресії іншомовної та української/російської лексики є сьогодні достатньо складним питанням з огляду на проблеми перекладу сучасної іншомовної художньої літератури, кіно та ін. Найчастіше, не відчуваючи подібну розбіжність ступенів експресії, перекладачі дещо пом’якшують ненормативну лексику при перекладі. Наприклад, вислів *“What the fuck are you doing here?”* часто перекладається, як *«Якого чорта ти тут робиш?».*

З цієї точки зору на особливу увагу заслуговує класифікація текстів, запропонована К. Райс, згідно з якою тексти поділяються на три основні типи: 1) з домінантною функцією опису (повідомлення інформації); 2) функцією вираження (емоційних чи естетичних переживань); 3) функцією звернення (заклик до дії чи реакції) [6]. Ці три типи можуть бути доповнені четвертою групою текстів, які запропоновано називати аудіомедіальними. Йдеться про тексти, що є зафіксованими на матеріальних носіях, але надходять до адресата в усній формі, які він сприймає на слух. Різниця між цими чотирма типами тексту зумовлює і характер перекладацького методу, стратегій та тактик, що застосовується під час перекладу цих текстів [6, c. 44].

Перекладаючи кінотекст, важливо не лише зробити фільм зрозумілим глядачеві, а й зберегти задум оригіналу, розкрити образи персонажів у заданому режисером стилістичному напрямку, передати засобами мови перекладу цілісний твір, не допустити порушення його впливової сили.

Переклад художнього тексту – це відтворення максимально наближеної до вихідної картини світу, яка виражає етнокультурну специфіку соціуму. Перекладач має дослідити особливості, що відрізняють картину світу автора оригінального тексту від його власної, і визначити, як саме такі особливості виражені у тексті твору [27, с. 15].

Вибір способу перекладу значною мірою сприяє сприйняттю фільму мови джерела у цільовій культурі. Однак не існує єдиного універсального способу перекладу фільмів. Способи залежать від різноманітних факторів, таких як історія, культура, традиція перекладу, різноманітні фактори, пов’язані з аудиторією, типом фільму, наявними фінансовими ресурсами. Також важливим є взаємозв’язок між культурами цільової мови та мови джерела, оскільки це значно впливає на процес перекладу.

**РОЗДІЛ 2.**

**ВІДТВОРЕННЯ АНГЛОМОВНОГО АНДЕГРАУНДНОГО КІНОТЕКСТУ УКРАЇНСЬКОЮ ТА РОСІЙСЬКОЮ МОВАМИ**

## **2.1. Особливості перекладу кінофільму жанру андеграунд українською мовою**

Матеріалом нашого дослідження став сценарій американського художнього фільму “Fish Tank” («Акваріум», 2009 р., режисер Андреа Арнольд). На матеріалі цього фільму та його перекладу українською мовою студією “1+1” розглядаються основні проблемні моменти перекладу, що призводять до помилок та втрат у тексті цільовою мовою.

Проаналізуємо деякі способи та прийоми перекладу на основі обраного кінофільму.

Поширеною помилкою є вкладання реплік або їх частин у вуста не тих персонажів. Наприклад, у фільмі “Fish Tank” озвучення багатоголосе, тому очевидною є помилка, коли не відбувається зміна голосу актора озвучування, і репліки двох персонажів вимовляє ніби-то один, що ускладнює сприйняття діалогу і його адекватне розуміння.

*You’re with a girl, aren’t ya? You dog, you! A real superwoman.*

*Ти з дівкою, так? Ох ти ж хтивий. Справжня супержінка!*

Помилка викликана неуважністю перекладача, редактора або акторів у процесі озвучування.

Ще однією помилкою є невідповідність словесного супроводу та відеоряду. На екрані ми бачимо жінку в косметичному салоні з накладеною маскою на обличчя, яку потрібно зняти. А переклад звучить зовсім абсурдно:

*Listen, Jack. I’ve got to go get exfoliated.*

*Слухайте, Джеку, мені потрібно іти знімати суху шкіру.*

Очевидно, що адекватним перекладом був би «…мені потрібно знімати маску». Причиною таких помилок може бути відсутність фінальної стадії редагування, на якій переклад звіряють із відеорядом.

На особливу увагу заслуговує переклад власних назв. Не дуже вдалим є переклад клички для кота, яку підібрала дівчинка у фільмі. Вона назвала його “Bob”, що перекладено “Рись”. Перекладач спробував передати метафоричність клички, підкреслюючи, що кіт схожий на рись. І при дублюванні фільму це був би влучний варіант перекладу. Але при закадровому озвученні ми неодноразово чуємо, як дівчинка кличе кота “Bob, Bob», а в перекладі звучить «Рись». На нашу думку, в озвученні варто залишати оригінальні імена і клички. Саме тому вони часто не повторюються перекладачем, оскільки добре чути оригінальне звертання англійською мовою.

*This one’s Bob cos he looks like a bobcat*.

*Цього Рись, бо він схожий на рись.*

Важко, іноді майже неможливо, передати гру слів у перекладі. Хоча творчий підхід до тексту дозволив би підібрати найкращий варіант з еквівалентів або запропонувати свій аналог і зберегти цю стилістичну фігуру в перекладі. Наприклад, герой фільму називає жінку рибою і говорить, що вона красуня, підібравши для цього американську розмовну метафору “fox”, що означає «кралечка». Тобто він поєднує дві метафори, утворені від назв тварин, що створює гумористичний ефект. У перекладі ця гра слів втрачається. Ми б запропонували такий варіант перекладу: “Ця рибка – справжня кішечка”, у якому повніше збережено авторський задум, замість:

*This fish was a fox*.

*Ця рибка – справжня ляля*.

Метафора – також поширений стилістичний прийом, що викликає труднощі в пошуку адекватних еквівалентів. Розглянемо фрагмент із фільму, а саме діалог між психотерапевтом і чоловіком у присутності його доньки. Щоб приховати від дівчинки справжню суть дорослої бесіди про жінок, чоловіки використовують метафори: *cookie – дитина, cookie-maker – її мама, жінка*, і т.п. Розглянемо переклад, який зроблено для озвучення фільму.

*Have a big problem with the...*

*Cookie-maker?*

*That's right. The cookie-maker thinks that all I am interested in or all that I’m capable of handling with respect to the cookie in question is the...*

*The frosting?*

*Exactly. Exactly. Just because the frosting is my specialty doesn’t mean that I can’t do more. I have many layers to me. And they’re not all vanilla, either*.

*У мене проблема з…*

*Виробником?*

*Точно! Бо виробник думає, що я можу тільки… що з печива мені цікаво тільки…*

*Веселитися?*

*Точно. Точно. Те, що я вмію веселитися, не означає, що я не можу більше. В мені багато шарів. І не всі просто ванільні .*

Як бачимо, метафоричність у перекладі втрачається. На нашу думку, переклад цього діалогу можна зробити більш адекватним:

*У мене проблема з…*

*Пекаркою?*

*Саме так! Пекарка думає, що все, що мені цікаво, і все, що я шукаю у конкретному печиві, це…*

*Начинка?*

*Точно! Але якщо я спеціалізуюсь на начинках, то це не означає, що я більше ні на що не здатен. У мені теж багато шарів, і не всі вони ванільні*.

Іноді перекладач робить хибний вибір перекладацького еквіваленту або використовує недоречні перекладацькі трансформації. Наприклад, слово “scoop” означає «сенсаційна новина», що якраз підходить у контексті фільму про роботу журналіста. Переклад «набрехав» є перебільшенням, тому що репортер якраз написав правду. Але вона була настільки сенсаційною і неймовірною, що йому довелось шукати додаткових свідків, щоб газеті не довелося писати спростування. І він їх знайшов. Тому доцільніше було б перекласти «У тебе манія сенсаційності, дорогий» замість:

*You got a raging scoop disease, my friend* .

*Ти набрехав у своїй статті*.

У фільмі «Аквариум» слова провідної пісні є дуже важливими в авторському задумі, в першу чергу, через те, що її перші рядки – це якраз назва фільму. Тому, потрібно було перекласти хоча би початок, щоб передати цю художню особливість кінострічки. На жаль, пісня, яка звучить кілька разів у фільмі, залишена зовсім без перекладу.

В одному епізоді, коли головні герой і героїня усвідомлюють, що симпатизують одне одному, слова пісні є продовженням їхнього діалогу. І тут особливо гостро відчувається прогалина в перекладі.

*OK. Bye.*

*Fine.*

*Fine.*

*“One fine day*

*You'll look at me…”*

Як бачимо, останні слова героїв перегукуються із першими словами пісні, яку можна було б перекласти «*Одного прекрасного дня, ти подивишся на мене…».*

Таким чином, проблема перекладу художнього фільму не зводиться тільки до адекватної передачі його смислового наповнення. Більшою мірою необхідно розкрити і підкреслити колорит іншомовної культури, що виявляється в репліках, музичному супроводі, інтонаційному малюнку мовлення героїв, їх своєрідному гуморі, що, безперечно, відображає інтенції режисера і автора сценарію, а також полегшує розуміння нюансів, що відбуваються на екрані.

Часті втрати у перекладі гри слів, метафор позбавляють мовлення персонажів образності. У розглянутому перекладі фільму не передаються написи (як інформативні, так і характеризуючи) і пісні, що є одним із його суттєвих недоліків. Маємо надію, що вказані причини помилок допоможуть перекладачам фільмів та редакторам їх уникати в подальшій роботі

Варто звернути особливу увагу на те, що жаргонізми, які використовують герої будь-якої кримінальної кінодрами у своїй лексиці, стали своєрідною ознакою стрічок цього жанру, яку не кожен зможе розпізнати у процесі відтворення кіноскрипту цільовою мовою.

Наприклад, один із епізодів кінострічки «Акваріум» демонструє, наскільки важливим для перекладача кінотексту кримінальної тематики є знання мови злочинного світу:

*…especially one who just got off a banana boat*.

*…особливо такого, що щойно виліз із бананового човна*.

Згідно з визначенням сленгового словника “The New Partridge Dictionary of slang and unconventional English” (потрібно зазначити відсутність цього звороту у фразеологічному словнику (якому саме?), вислів “to gеt off a banana boat” вживається для називання іммігранта, який щойно прибув до того краю, в якому він мешкає зараз [17, р. 68]. На нашу думку, застосування повного калькування – «вилазити з бананового човна», поданого перекладачем, є абсолютно незрозумілим для україномовного реципієнта. У цьому випадку (з огляду на інформацію, подану в спеціалізованих словниках сленгу та різноманітних інтернет-джерелах, і відповідно до якої, вислів “*just got off a banana boat*” стосувався новоприбулих із далеких країв, які своєю присутністю дошкуляли місцевим жителям, та яких часто ігнорувало суспільство через злочинну діяльність і, зважаючи на контекст епізоду, у якому репліка експресивно насичена неповагою до того, з ким розмовляє головна героїня фільму та який передає настрій, що характерний для розмови у кадрі, доцільнішим було б для передачі цього вислову цільовою мовою застосувати описовий прийом перекладу. Як варіант, пропонуємо такий: *… особливо такого, що приїхав сюди невідомо звідки.*

Наступний приклад перекладу жаргонізмів:

*Some kind of code these guys used in the can*.

*Це якийсь шифр, яким ваші хлопці користуються на зоні*.

Як зазначалося вище, спеціальної лексики, без якої кримінальний жанр втратив би свій блиск, у досліджуваному нами матеріалі достатньо багато. Згідно з лексикографічним інтернетджерелом “Longman”, серед перших відповідників слова “*can*” – *«металевий контейнер», «банка»* та ін., і лише 6-ий із них, що стосується сленгу, належить до поля кримінальної лексики – ним позначають в’язниці у поліційно-злочинному просторі [16]. Перекладач, у свою чергу, з метою надання цьому епізоду більшої експресивності, обрав із можливих відповідників (серед яких було і нейтрально забарвлене слово *«в’язниця»*) лексему *«зона»*, яка, на нашу думку, є цілком доречною в аналізованому контексті [27, c. 51].

Під час опрацювання скриптів до кінострічки «Аквариум» нами був помічений ще один цікавий приклад вживання маркованої лексики, який полягає у привітанні:

* *Hey, boyo.*
* *Малий*.

Відповідно до інтернет-словника “*The Free Dictionary”,* у такий спосіб (“*boyo*”) звертаються до хлопчика або юнака, зазвичай під час прямолінійної комунікації. Окрім того, варто також сказати і про етимологію цієї лексеми – вона походить із валлійської чи ірландської мов; до того ж відомо, що її відносять до британської неофіційної лексики. Весь сенс використання цього слова в наведеному контексті засвідчує факт взаємодії двох планів вираження: вербальний вказує на те, що мовець походить із тієї частини суспільства, що приїхала з Ірландії, а не з корінних ньюйорківців, а з невербального – видно, до якого прошарку належить мовець і в якій мовленнєвій ситуації функціонує ця репліка.

Один із прикладів, стосується сфери наркотиків:

* *And I got the yeyo*.
* *І порошок в мене*.

У процесі аналізу вищенаведеного випадку з’ясовується, що в обох варіантах – в оригіналі та в перекладі – використано сленгізми.

Англійське “*yeyo*” має значення – наркотики. Відповідно до інформації, поданої в онлайн словнику сленгових слів, саме так називали кокаїн на початку розвитку торгових наркотичних шляхів із Іспанії до Америки. Історично склалося, що цим словом називали виключно кокаїн, оскільки ввозили тільки його. Цей факт безпосередньо відображений у кінофільмі, адже в сюжеті йдеться лише про кокаїн кубинського походження. Український контекстуальний відповідник *«порошок»* (поданий у перекладі) дуже часто вживається на позначення порошкоподібних (розсипних) наркотиків, таких, як героїн чи кокаїн, отже, такий варіант перекладу є адекватним [34, c. 17].

У процесі дослідження ілюстративного матеріалу нашої наукової розвідки було з’ясовано, що серед прийомів передачі власних назв українською мовою застосовують: використання варіантного прямого відповідника, прийому транскрипції або контекстуального відповідника.

У наступному прикладі продемонстровано застосування одразу двох прийомів:

*“*Natives against the Dead Rabbits”.

«Тубільці проти Мертвих Кроликів».

На нашу думку, вищеподаний варіант перекладу є адекватним. Насамперед, не викликає сумніву те, що лексема *“Natives”* має бути перекладеною, адже застосування прийомів транслітерації або транскрипції не було б зрозумілим для україномовного реципієнта, отже, і не було б доречним у цьому випадку.

В одному з епізодів дівчина під час танцю говорить чоловікові таке:

* *You know, you are really nuts.*
* *Знаєш, ти справді божевільний*.

На невербальному плані вираження глядач спостерігає атмосферу відпочинку: розмова відбувається у розкішному ресторані під час швидких танців. Почувши про грандіозні плани чоловіка, дівчина говорить, що він «*справді божевільний*». Варіантні відповідники ідіоми "*to be nuts*" варіюють від значення «бути дурним; розлюченим» до значення «підходити до чого-небудь з ентузіазмом» [12, c. 55].

На нашу думку, за умови врахування в цьому випадку лише вербального коду кінотексту, під час перекладу можна було б припуститися помилки. Адже у ході ознайомлення з попередніми фразами та контекстом, логічнішим було б вставити скрипт зі словами, що за сенсом були б наближеними до «ентузіазму». Однак слід враховувати також і той факт, що, коли людина чимось захоплюється, про неї, знову-таки, можна сказати «божевільна» або «така, що з’їхала з глузду», а, отже, варіант, обраний перекладачем, є адекватним.

Ще один приклад із фільму «Аквариум» демонструє стратегію, яку обрав для себе перекладач у ситуації, де виник конфлікт ідіоматичного та гумористичного планів. В одному з епізодів кінострічки відбувається таке: три чоловіки щойно обговорили свої справи, й один із них пропонує поїхати на вечерю до ресторану, на що другий відповідає йому, що дуже голодний:

* *I could eat a horse.*
* *Okay, they’ll cook you a horse*.
* *Я ладен з’їсти коня.*
* *Тобі там приготують коня*.

У цьому випадку в діалозі вжито фразеологізм *“I could eat a horse*” який, згідно з фразеологічним словником, слід перекладати *«Я голодний як вовк»*. У цілому, український скрипт, що відповідає наведеній репліці в оригіналі, перекладено адекватно, хоча й описово (а не прямим словниковим відповідником, який був зазначений вище). Справжня причина перекладу ідіоми саме у такий спосіб пояснюється реплікою у кадрі (*Тобі там приготують коня*).

Варто звернути увагу й на те, що в наведеному прикладі ми також спостерігаємо гру слів. В оригіналі фразеологічний зворот обіграно такою реплікою “…*they’ll cook you a horse*”. Це і пояснює ту трансформацію, яку обрав перекладач субтитрів: ідіому передано не її найпершим відповідником у цільовій мові, проте, за рахунок контексту та взаємодії вербального й невербального кодів цільовий глядач отримав правильну картину, що була закладена в оригінальному тексті.

## **2.2.** **Специфічні особливості перекладу кінофільму жанру андеграунд російською мовою**

## Матеріалом нашого дослідження став сценарій американського художнього фільму “The Good Doctor” («Хороший доктор», 2013 р., режисер [Ленс Дійл](http://megogo.net/ru/name/444771-lens-deyli.html)і).

До лексичних прийомів перекладу відносяться транскрипція, транслітерація й калькування. За допомогою транскрипції/транслітерації звичайно перекладаються імена, прізвиська, назви. Транскрипція може бути використана тільки в перекладі озвучування, тому що в перекладі субтитрів звучить тільки оригінальна мова.

Приведемо приклад гри слів: коли Доктор відповідає на дзвінок, він здивовано говорить: “іt's 1207 (twelve o seven)", на що його співбесідниця відповідає: “and І have 15:30 (half past three)”. Відбувається непорозуміння, тому що герої перебувають в різних годинних поясах,. В озвучуванні переклали за допомогою цифр: «*Сейчас двенадцать ноль семь. – А у меня три тридцать»,* але у такому разі не зберігається гра слів [16, c. 66]

Наступна фраза змушує Доктора усвідомити, що цей дзвінок - не помилка номером. Дівчина говорить: “*Woman in the shop said, it is the best helpline in the Universe”* (это лучшая горячая линия техподдержки во всей Вселенной). Для будь-якої іншої людини ця фраза пролунала б смішно, але не для Доктора: адже він інопланетянин, і його місце проживання - дійсно весь всесвіт.

Переклад на лексичному рівні залежить тільки від начитаності й освіченості перекладача. У Додатку 1 наведена таблиця порівняння оригіналів та перекладів.

До лексико-семантичних модифікацій при перекладі телесеріалів належать: звуження й розширення вихідного значення, емфатизація й нейтралізація, функціональна заміна [35, c .67].

У фільмі «Хороший доктор» дуже зручно знаходити приклади зіткнення реального світу й марення, тому що головний герой обирає собі в супутниці незнайому дівчину. Ми дослідили приклади перекладу за допомогою лексико-семантичних модифікацій на прикладах фільму «Хороший доктор». Таблицю порівняння оригіналу та перекладу, з наведенням прийому перекладу наведено у Додатку 2.

Таким чином, переклад можна зробити декількома способами: за допомогою титрів, пояснюючи, що відбувається на картинці; нелінгвістичними знаками, музикою, шерехами, емоціями; і за допомогою граматичних прийомів перекладу, інтерпретуючи мову персонажів.

Переказ найчастіше роблять для озвучування, тому що важливо дотримувати таймингу, тобто кількість часу, поки герой говорить в оригіналі.

Передати на кіноплівці простіше, ніж у художньому тексті, тому що в першому випадку присутня наочність. Глядач заряжається емоціями персонажів і відчуває все те, що відчувають вони, звертаючи увагу на музику, інтонації голосу й картинку, тільки зрідка кидаючи погляд униз, на субтитри.

Фільм «Хороший доктор», і зокрема його сценарій, зібрав у собі велику кількість слів, жаргонізмів або просто окремих фраз, що потребують більш детального аналізe при перекладі сценарію.

У даному фільмі найбільше широко представлено 2 типи лексики: це лексика поліцейських і татуйована лексика (у фільмах ці типи можна віднести до одного) і лексика цивільна, так звана лексика звичайних мирних жителів міст.

Величезне значення при перекладі даного фільму, та й при перекладі всіх фільмів у цілому має правильна передача інтонації мовця. Абсолютно однакові фрази при різному інтонаційному забарвленні можуть повністю змінити своє значення.

Наприклад, у фразі “*TWO very buxom PROSTІTUTES are beіng handcuffed by a plaіn clothes specіal agent, CHESTER DESMOND*” при перекладі російською слово *buxom* було перекладено в такий спосіб:“*Агент ЧЕСТЕР ДЭЗМОНД, одетый в гражданскую одежду, надевает наручники ДВУМ пышногрудым ПРОСТИТУТКАМ*”. Такий переклад виправданий з точки зору стиля і змісту даної сцени, хоча саме слово може перекладатися як «повний, угодований, повний сил, енергії». У цьому випадку переклад заснований на асоціації й зроблений з урахуванням обставин та контексту в цілому.

Одним з найбільш складних, на наш погляд, аспектів перекладу кіно й відеопродукції є переклад реалій на рідну мову. При перекладі таких труднощів необхідно враховувати як національний колорит і зміст реалії, так і переклад останньої, щоб найбільш повно передати зміст сказаного. Дуже часто реалії приводяться в розмові в якості алегорії або пародії на який-небудь аспект життя людини, її звичок, укладу життя або просто зробленої їм дії. Причому, у підсумку, мовою оригіналу сама реалія й попутно сказана інша фраза являють собою зрозумілу для носія мови комбінацію або непрямо вказують на певну дію, зроблену мовцем або тим, до кого адресоване це словосполучення [40 ,c.65].

**ВИСНОВКИ**

Під поняттям «кіно переклад» ми розуміємо особливий вид перекладу, специфіка якого полягає у передачі змісту через слуховий та зоровий канали та різні види кодів синхронно з тим, що зображено на екрані. Кінопереклад є, таким чином, родовим поняттям, яке визначає характер різних способів перекладу, коли оригіналом є текст, який передається за допомогою аудіоканалу (переклад радіопрограм), аудіо- та візуального каналів (кінотеатральний та телевізійний переклад) або письмового, аудіо- та візуального каналів (мультимедійний переклад).

У даному контексті потребують розмежування поняття “кінотекст” та “кінодискурс”. Кінотекстом називають нероздільне, цілісне та завершене повідомлення, виражене за допомогою вербальних (лінгвістичних) та невербальних (іконічних та/ або індексальних) знаків, організоване через залучення кінематографічних кодів, і зафіксоване на матеріальному носії, з головним призначенням – відтворення на екрані. При цьому лінгвістичну систему утворюють письмовий (титри, написи) та усний (мовлення акторів, голос за кадром, пісні) компоненти. Якщо кінофільм охоплює весь комплекс вербальних та невербальних компонентів, то кінотекст, зосереджується на мові і розглядає елементи мовлення: інтонацію, паузи тощо як другорядні”.

Вважаємо кінодискурсом семіотично ускладнений, динамічний процес взаємодії автора та кінореципієнта, який відбувається в міжмовному та міжкультурному просторі за допомогою засобів кіномови, яка має наступні властивості: синтаксичність, вербально-візуальна цілісність елементів, інтертекстуальність, множинність відправника, контекстуальність значення, іконічна точність, синтетичність. Кінодискурс є зв’язним текстом – вербальним компонентом фільму – у сукупності з невербальними компонентами – аудіовізуальним рядом цього фільму та іншими, важливими для смислової завершеності екстралінгвістичними чинниками. Також виділяємо властивості кінодискурсу: аудіовізуальність, інтертекстуальність, креолізованість, цілісність, здатність до поділу, модальність, інформативність, проспекція та ретроспекція, прагматична орієнтованість. Як бачимо, кінодискурс є ширшим поняттям, ніж кінотекст, дискурс включає в себе також інтерпретацію фільму глядачем та закладений творцями фільму зміст. При цьому, складовими кінотексту можуть бути тільки вузькі екстралінгвістичні чинники (чинники комунікативної ситуації), тоді як у структуру кінодискурсу включаються й широкі екстралінгвістичні чинники (чинники культурно-ідеологічного середовища, у якому проходить комунікація). Кінотекст, таким чином, можна вважати фрагментом кінодискурсу, а кінодискурс – цілісним текстом або сукупністю текстів, об’єднаних за певною ознакою: наприклад, за жанровою ознакою можна виокремити комедійний чи мелодраматичний кінодискурс; за видом кінематографу – анімаційний кінодискурс.

До сьогодні дискусійним лишається питання про визначення одиниці перекладу – транслятеми, загалом, тому однозначної відповіді на питання про одиницю кіноперекладу також немає. Оскільки вербальний компонент кінофільму утворює переважно діалогічне мовлення, а репліка вважається основною одиницею діалогу, то транслятемою при перекладі діалогічного мовлення слід визначити саме репліку. При цьому формування діалогу з декількох реплік дозволяє вести мову про діалогічну єдність як одиницю перекладу, яка складається з тісно пов’язаних між собою репліки-стимулу і репліки-реакції, що базуються на принципі ввічливості й кооперації та складають одну відносно повну одиницю.

Аналіз останніх досліджень проблеми кіноперекладу показує, що коли вдалі переклади кінопродукції українською є і постійно з’являються, то теоретичних робіт із кіноперекладу катастрофічно мало. Хоча у світі спостерігається помітне збільшення кількості наукових праць у цій галузі.

Зараз переклад уже не є синхронним, тому робота перекладача, перш за все, полягає в перекладі тексту кіносценарію. Цей вид перекладу стилістично наближений до художнього перекладу, а за типом є письмовим. Тому від перекладача очікується найвищий рівень адекватності, адже він насолоджується усіма перевагами письмового перекладу: може перечитувати оригінал, порівнювати його з відеорядом, користуватися довідковими матеріалами, консультуватися зі спеціалістами, редагувати переклад.

Аналіз теоретичних та практичних статей у друкованих та інтернет виданнях показав, що перекладознавці та перекладачі опікуються такими проблемами кіноперекладу: труднощі у виборі стратегій для передачі реалій, пейоративної, безеквівалентної лексики, інтертекстуальних елементів, засобів створення гумористичного ефекту; труднощі перекладу назв кінофільмів; кінодіалог як одиниця перекладу; специфіка перекладу фільмів із субтитрами; фільм як форма сучасного художнього тексту; проблеми прагматичної адаптації тексту художнього фільму; психолінгвістичні особливості перекладу кіно- та відеоматеріалів; критерії оцінювання кіноперекладу – чи відрізняються вони від критеріїв, за якими оцінюють переклад художнього тексту; впровадження курсу кіноперекладу у фахових ВНЗ та ін.

Кінотекст саме андеграундного кіно насичений грою слів, словами реаліями, специфічним гумором, сленгом. Часто кінодіалоги є незрозумілими та дивними, що визначає саме цей жанр кінофільмів, тому перекладач мусить докласти зусиль аби переклад став якнайбільш якісним і точним, а не дослівним, що привілеює у більшості перекладених андеграундних кінофільмів. Отже, урахування саме цих жанрових особливостей зазначених вище встановлює особливості відтворення англомовного андеграундного кінотексту.

**СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ**

1. Алексеева И.С. Профессиональный тренинг переводчика: Учеб. пособие по устному и письменному переводу для переводчиков и преподавателей / И. С. Алексеева [ Текст ] – СПб.: Союз, 2005. – 288 с.
2. Алимов В.В. Интерференция в переводе (на материале профессионально ориентированной межкультурной коммуникации и перевода в сфере профессиональной коммуникации) [ Текст ]: Учебное пособие Текст. /

В. В. Алимов. - М.: КомКнига, 2005. –232 с.

1. Антонюк С.М. Прагматична адаптація при перекладі (на матеріалі кінофільму «Family Man») / С. М. Антонюк // Актуальні проблеми філології та перекладознавства [ Текст ] : зб. наук. пр. – Хмельницький: ХНУ, 2007. – Вип 3. – Ч. 1. –339 с.
2. Антропова А. В. Названия американских и российских кинофильмов: сопоставительная характеристика и проблемы перевода: диcc. … канд. филол. наук: 10.02.20 / А. В. Антропова. - Екатеринбург, 2008. –217 с.
3. Бархударов Л.С. Язык и перевод (Вопросы общей и частной теории перевода) / Л.С. Бархударов. – М. [ Текст ]: «Междунар. отношения», 1975 г. – 240 с.
4. Берди М. Л. Киноперевод: мало что от Бога, много чего от Гоблина /

М. Берди // «Круглый стол» в редакции «Мостов». [ Текст ] – выпуск 4(8). –2005. – с. 57

1. Веденина Л. Г. Франция: лингвострановед. Слов / Л. Г. Веденина. [Текст] – М.: Интердиалект+, 1997. – 1037 с.
2. Виноградов В. С. Перевод: Общие и лексические вопросы. Учебное пособие / В. С. Виноградов. -М.: КДУ, 2004. – 240 с.
3. Влахов С. Непереводимое в переводе / С. Влахов, С. Флорин. [ Текст ] – М.: Международные отношения, 1980. — 343 с.
4. Гак В.Г.  Теория и практика перевода: Французский язик / В.Г. Гак, Б.Б. Григорьев. [ Текст ] – СПб.: Интердиалект +, 2000. – 456 с.
5. Галас А. С. Відтворення особливостей драматичного діалогу в перекладі / А. С. Галас // Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки [ Текст ] – 2011. – С.142-147.
6. Гарбовский Н. К. Теория перевода / Н. К. Гарбовский [ Текст ] – М., 2004. – 544 с.
7. Горшкова В. Е. Кинодиалог как единица перевода / В. Е. Горшкова //

[ Текст ] Вестник НГУ. Сер. “Лингвистика и межкультурная коммуникация”. – 2006. – Т. 4. – Вып. 1. – С. 52–58.

1. Горшкова В. Е. Кинодиалог на службе подготовки переводчиков /

В. Е. Горшкова // Вестник Иркутского государственного лингвистического университета. [ Текст ] Серия “Филология”. – 2008. – № 4. – С. 26–31.

1. Горшкова В. Е. Концепция “культурной дистанции” и перевод кинодиалога / В. Е. Горшкова // Вестник Сибирского государственного аэрокосмического университета имени академика М. Ф. Решетнева.

[ Текст ] – Красноярск, 2006. – Вып. 2 (9). – С. 178–181.

1. Горшкова В. Е. Перевод в кино Текст. / В. Е. Горшкова. [ Текст ] – Иркутск: МИГЛУ, 2006. -– 278 с.
2. Горшкова В. Е. Перевод кинодиалога в свете концепции Жиля Делеза / В. Е. Горшкова // Вестник Московского университета. Серия 22 “Теория перевода.” [ Текст ] – 2010. – № 1. – С. 16–26.
3. Горшкова В. Е. Теоретические основы процессоориентированного подхода к переводу кинодиалога (на материале современного французского кино): автореф. дисc. … д-ра филол. наук / Горшкова В. Е. – Иркутск, 2006. – 32 с.
4. Денисова Г. Чужой среди своих: к вопросу о переводе художественных фильмов и их восприятии в рамках иноязычного культурного пространства / Г. Денисова // Университетское переводоведение.[ Текст] – 2006. – Выпуск 7. – С. 155.
5. Ефремова М. А. Концепт кинотекста : структура и лингвокультурная специфика : На материале кинотекстов советской культуры. дисс ... канд. филолог, наук. – Волгоград, 2004. – 185 с.
6. Зарецкая А. Н. Особенности реализации подтекста в кинодискурсе

[ Текст ]: автореф. дис. канд. филол. наук: 10.02.19 “Теория языка” / А. Н. Зарецкая. – Челябинск, 2010. – 21 с.

1. Иванов В. В. Функции и категории языка кино / В. В. Иванов // Уч. записки ТГУ. [ Текст ] – 1975. – Вып. 365. – С. 170–192.
2. Иванова Е. Б. Интертекстуальные связи в художественных фильмах [Текст] : автореф. дис. на соискание ученой степени канд. филол. наук спец. : 10.02.19 «Теория языка» / Е. Б. Иванова. – Волгоград, 2001. – 16с.
3. Ильичёва Л. В. Лингвостилистика немецкой кинопрозы [ Текст ]: дис. … канд. филол. наук: 10.02.04 / Ильичёва Людмила Валерьевна. – Магадан, 1999. – 254 с.
4. Казакова Т.А. Практические основы перевода. English <=> Russian / Т.А. Казакова. – Серия: Изучаем иностранные языки. [ Текст ] – СПб.: «Издательство Союз», 2001. – 320 с.
5. Карабан В. І. Переклад англійської наукової і технічної літератури. Граматичні труднощі, лексичні, термінологічні та жанрово-стилістичні проблеми / В. І. Карабан [ Текст ] – Вінниця: Нова Книга, 2004. – 576 с.
6. Комиссаров В.Н. Теория перевода (лингвистические аспекты) /

В. Н.Коммисаров [ Текст ] – Учеб. пособие для ин-тов и фак-тов иностр. Яз. – М.: Высш. шк., 1990. – 253 с.

1. Конкульовський В. В. До проблеми перекладу кінотекстів комедійного жанру / В. В. Конкульовський // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка.

[ Текст ]- № 16 (227). – Ч. І. – 2011. – с. 35­–39

1. Конкульовський В. До визначення одиниці перекладу кінокомедій / В. Конкульовський // Наукові записки. Серія: Філологічні науки (мовознавство) [ Текст ] – Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка. – Вип. 104. – Ч. – 2012. – С. 263–265
2. Красных В. К. «Свой» среди «чужих»: миф или реальность? /

В. Красных. [ Текст ] – М.: Гнозис, 2003. – 375 с.

1. Кропінова Т. В. Переклад кінотексту: специфіка кінотексту як перекладацького обєкта / Т. В. Кропінова // Теорія і практика перекладу [ Текст ] – № 6. – 2009. – с. 407–411.
2. Латышев Л.К. Эквивалентность перевода и способы её достижения / Л.К. Латышев [ Текст ] – М.: Международные Отношения, 1981. – 246 с.
3. Ленських К. О. Особливості перекладу назв кіно- та мультфільмів (на матеріалі англійської та російської мов) / К. О. Ленських // Сучасні проблеми перекладознавства. [ Текст ] - Горлівка, 2007. – с. 211–214.
4. Лотман Ю. М. Диалог с экраном / Ю. М. Лотман, Ю. Г. Цивьян [ Текст] – Таллинн, 1994 – 215 с.
5. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю. М. Лотман // Об искусстве [ Текст ] – СПб. : Искусство-СПБ, 1998. – С. 315 – 323.
6. Матасов Р. А. Методические аспекты преподавания кино/видоеперевода // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. [ Текст ] – РГПУ им. А. И. Герцена, 2009. – С. 155-166.
7. Матасов Р. А. Перевод кино / видеоматериалов : лигвокультурологические и дидактические аспекты [ Текст ] : дисс. на соискание учен. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.20 / Матасов Р. А. ; Московский гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. – М., 2009. – 211 с.
8. Матасов Р.А. Методические аспекты преподавания кино/видоеперевода // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. – РГПУ им. А.И. Герцена, 2009. – С. 155-166.
9. Назмутдинова С. С. Гармония как переводческая категория (на материале русского, английского, французского кинодискурса) [ Текст ] : автореф. дисс. … канд. филол. наук / Назмутдинова С. С. – Тюмень, 2008. – 18 с.
10. Некряч Т. Є. Через терни до зірок: труднощі перекладу художніх творів. Для студентів перекладацьких факультетів вищих навчальних закладів: Навчальний посібник / Т. Є. Некряч, Ю. П. Чала. [ Текст ] – Вінниця: Нова книга, 2008. – 200 с.
11. Оболенская Ю. Л. Художественный перевод и межкультурная коммуникация. [ Текст ] – М., 2006. – 336 с.
12. Пирс Ч. Элементы логики / Ч. Пирс // Семиотика. [ Текст ] – М. : Радуга, 1983. – С. 151 – 210.
13. Пшенкина Т. Г. Вербальная посредническая деятельность переводчика в межкультурной коммуникации: психолингвистический аспект [ Текст]: автореф. дис.... д-ра филол. наук / Т. Г. Пшенкина. - Барнаул, 2005. – 17 c.
14. Райс К. Классификация текстов и методы перевода [Електронный ресурс] / К.Райс // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. – М., 1978. – С. 202-228.
15. Рецкер Я. И. Пособие по переводу с английского языка на русский /

Я. И. Рецкер. - М.: Просвещение, 1982. – 159 с.

1. Рецкер Я.И. Теория перевода и переводческая практика / Я.И. Рецкер

[ Текст ] – М.: Р.Валент., 2004. – 240 с.

1. Самкова М. А. Кинотекст и кинодискурс: к проблеме разграничения понятий / М. А. Самкова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. [ Текст ] – Тамбов : Грамота, 2011. – № 1 (8). – C. 135-137.
2. Слепович В. С. Курс перевода (английский – русский язык): учеб. пособие для студентов учреждений, обеспечивающих получение высшего образования по специальности “Мировая экономика и международные экономические отношения” / В. С. Слепович. [ Текст ] – 7-е изд. – Минск: ТетраСистемс, 2008. – 320 с.
3. Слышкин Г. Г. Кинотекст (опыт лингвокультурологического анализа) / Г. Г. Слышкин, М. А. Ефремова. [ Текст ] – М., 2004. – 153 с.
4. Снеткова М. С. Лингвостилистические аспекты перевода испанских кинотекстов (на материале русских переводов художественных фильмов Л. Бунюэля “Виридиана” и П. Альмодовара “Женщины на грани нервного срыва”) [ Текст ] : автореф. дисс. … канд. филол. наук / Снеткова М. С. – М., 2009. – 29 с.
5. Федоров А. В. Основы общей теории перевода (лингвистический очерк). / А. В. Федоров. [ Текст ] – М., 1999 – 225 с.
6. Цивьян Ю. Г. К метасемиотическому описанию повествования в кинематографе / Ю. Г. Цивьян // Труды по знаковым системам. Ученые записки Тартус. гос. ун-та. [ Текст ] – 1984. – Вып. XVII. – С. 109–121.
7. Цивьян Ю. Г. К проблеме ранней эволюции киноязыка / Ю. Г. Цивьян // [ Текст ] Уч. зап. Тартус. ун-та. – 1986. – Вып. 720. – С. 145–154.
8. Чужакін А.П., Палажченко Р.П. Мир перевода // 1.Introduction to Interpreting XXI. Протокол, поиск работы, корпоративная культура. 6-е изд., доп. [ Текст ] – М.: Р. Валент, 2004. – 244 c.
9. Швейцер А.Д. Перевод и лингвистика / А.Д. Швейцер [ Текст ] –  М.: Воениздат, 1973. – 280 с.
10. Шубенко Н. О. Аудіовізуальний медіатекст: специфіка, структура, властивості / Н. О. Шубенко // Культура і Сучасність : альманах [ Текст ] – К. : Міленіум, 2012. – № 1. – С. 145–149.

**Додаток 1**

|  |  |
| --- | --- |
| Оригінал | Переклад |
| *1. To upload somebody* | *Загрузить кого-то* (неологізм) |
| *2. To hack somebody* | *Взломать кого-то* (неологізм) |
| *3. Walking wi-fi station* | *Ходячая вай-фай станция* (калькування, транскрипція, неологізм) |
| 4. Spoonhead | Ложкоголовый (калькування, неологізм) |
| 5. So, this is tomorrow. Tomorrow has come early | Значит, это завтра. Рановато оно наступило (гра слів) |
| 6. Great Intelligence | Великий Разум (калькування, неологізм) |
| 7. Subatomic connection in a blood | На субатомном уровне крови (спец. лексика) |

**Додаток 2**

|  |  |
| --- | --- |
| Оригінал | Переклад, прийом перекладу |
| 1. What *the hell* is this place? | Что это за место, *черт возьми*? (функціональна заміна) |
| 2. You’re just saying *things* | Ты болтаешь какой-то *вздор* (посилення емфази) |
| *3. There’s no way*, a human being can transform itself inside | *И речи быть не может*, чтобы человек перенесся внутрь (функціональна заміна) |
| 4. She literally *vanished* | Она буквально *исчезла* (варіантний відповідник) |
| 5. It’s one of her silly *look-at-me party tricks* | Это просто один из ее *номеров* (нейтралізація емфази) |
| 6. It’s time to *face* the consequences | Пришло время *разобраться* с этой ситуацией (звуження) |
| 7. Such secrets *tounlock* | Большие тайны *ждут* тебя (функціональна заміна) |
| 9. We’re just *tiny* | Мы просто *ничтожны* (посилення емфази) |
| 10. You scared me *to death* | Ты пугаешь меня (нейтралізація) |