

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ТЕХНІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ГУМАНІТАРНИЙ ФАКУЛЬТЕТ
КАФЕДРА ТЕОРІЇ ТА ПРАКТИКИ ПЕРЕКЛАДУ

Пояснювальна записка

до дипломної роботи

другого (магістерського) рівня

СПЕЦИФІКА ВІДТВОРЕННЯ СОЦІОКУЛЬТУРНОГО КОМПОНЕНТУ ПРИ ПЕРЕКЛАДІ АНГЛОМОВНИХ ФІЛЬМІВ УКРАЇНСЬКОЮ МОВОЮ

Виконав:

студент VI курсу, групи ГФ-313м
спеціальності 035 – “Філологія”
за ОПП 035.04 – Германські мови та
літератури (переклад включно)

БОНДАРЕНКО ЯРОСЛАВА ІГОРІВНА

Керівник: *к.філол. н., доц. О.М. Хавкіна*

Рецензент: *к.філол. н., доц. О.В. Адаменко*

Запоріжжя – 2018

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
Запорізький національний технічний університет

Інститут, факультет ІТІ гуманітарний факультет
Кафедра теорії та практики перекладу
Ступінь вищої освіти (освітній ступінь) магістр
Спеціальність 035.04 Філологія
(код і назва)

Напрямок підготовки Германські мови та літератури (переклад
(код і назва) включно)

ЗАТВЕРДЖУЮ

Завідувач кафедри

Триходько А.В.

" " 2018 року

ЗАВДАННЯ
НА ДИПЛОМНИЙ ПРОЕКТ (РОБОТУ) СТУДЕНТУ

Бондаренко Ярославі Ігорівні
(прізвище, ім'я, по батькові)

1. Тема проекту (роботи) Специфіка відтворення соціокультур
ного кошикокету при перекладі англомовних
фільмів українською мовою

керівник проекту (роботи) Хавкіна Олена Миколаївна
(прізвище, ім'я, по батькові, науковий ступінь, вчене звання)

затверджені наказом вищого навчального закладу від "31" 10 2018 року № 311





2. Строк подання студентом проекту (роботи) 17 грудня 2018

3. Вихідні дані до проекту (роботи) теоретичні та критичні
праці вітчизняних та зарубіжних вчених: Т.Т. Слім-
кіна, М.С. Сметкова, В.С. Турішкова; англомовні
кінотексти таких художніх фільмів як "Minority Report",
"Аватар" та ін., а також таких мультиплікаційних фільмів як "Cars"
та ін.

4. Зміст розрахунково-пояснювальної записки (перелік питань, які потрібно
розробити) дослідити кінотекст як особливий вид кіно
дискурсу у парадигмі міжкультурних досліджень
мультимедіальності; висвітлити характерні
особливості кіноперекладу; проаналізувати способи
трансляції соціокультурних елементів в українсько-
му кінотексті

5. Перелік графічного матеріалу (з точним зазначенням обов'язкових
креслень)

6. Консультанти розділів проекту (роботи)

Розділ	Прізвище, ініціали та посада консультанта	Підпис, дата	
		завдання видав	прийняв виконане завдання
IV	Журавен С.М.		
Нормоконт.	Пігорта А.Б., доц.		

7. Дата видачі завдання 12 вересня 2018 р.

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№ з/п	Назва етапів дипломного проекту (роботи)	Строк виконання етапів проекту (роботи)	Примітка
1.	Вибір теми ДР	вересень 2018	виконано
2.	Розробка завдання на ДР	12 вересня 2018	виконано
3.	Складання календарного плану	15 вересня 2018	виконано
4.	Збірочне матеріалу для написання сесії 1 та 2 розділів ДР	16 вересня - 5 жовтня 2018	виконано
5.	Підготовка розділу 1	6-21 жовтня 2018	виконано
6.	Підготовка розділу 2	22-7 листопада 2018	виконано
7.	Розробка пропозицій і рекомендацій для написання розділу 3	7-10 листопада 2018	виконано
8.	Підготовка розділу 3	11-20 листопада 2018	виконано
9.	Написання розділу 4	20-24 листопада 2018	виконано
10.	Написання вступу і висновків	25-30 листопада 2018	виконано
11.	Оформлення ДР	1-10 грудня 2018	виконано
12.	Рецензування ДР	10-13 грудня 2018	виконано
13.	Захист дипломної роботи	17 грудня 2018	

Студент

(підпис)

 Бондаренко А.І.
(прізвище та ініціали)

Керівник проекту (роботи)

(підпис)

(прізвище та ініціали)

РЕФЕРАТ

ДР: 160 с., 1 рис., 1 табл., 4 додатки, 109 джерел.

Об'єкт дослідження – соціокультурні компоненти англомовних кінокартин.

Мета роботи – з'ясування способів відтворення соціокультурних компонентів у перекладі англомовних кінотекстів українською мовою.

Методи роботи – метод узагальнення; метод вибіркового дослідження; системно-функціональний метод; метод компонентного аналізу; метод стилістичного аналізу; компаративний метод; метод перекладацького аналізу.

У першому розділі дипломної роботи розкрито специфіку кінотексту як відеовербального тексту у парадигмі лінгвістичних досліджень мультимодальності, проаналізовано і виокремлено лінгвальні і паралінгвальні параметри, які визначають кінотекст. У другому розділі висвітлено характерні особливості кіноперекладу з точки зору міжмовної аудіовізуальної обробки та схарактеризовано сучасні адаптивні перекладацькі стратегії, що є актуальними для кінотексту. У третьому розділі роботи наведено аналіз способів передачі соціокультурних елементів в українському кіноперекладі, а також встановлено домінуючу стратегію відтворення національної своєрідності оригіналу. У четвертому розділі проаналізовано основні потенційні безпеки, що можуть виникнути в офісному приміщенні на робочому місці перекладача. В додатках представлено відсоткове співвідношення стратегій лінгвокультурної адаптації в українському кіноперекладі, а також наведено приклади соціокультурних компонентів англомовних кінотекстів, адаптованих в українському перекладі.

КІНОТЕКСТ, КІНОДИСКУРС, ХУДОЖНІЙ КІНОПЕРЕКЛАД, АУДІОВІЗУАЛЬНІ МЕТОДИ ПЕРЕКЛАДУ, АДАПТИВНІ СТРАТЕГІЇ ПЕРЕКЛАДУ, ДОМЕСТИКАЦІЯ, ФОРЕНІЗАЦІЯ, СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ АСПЕКТ

ЗМІСТ

Завдання на роботу	
Реферат	
ВСТУП	7
РОЗДІЛ 1. СТРУКТУРНА ТА ЛІНГВОКУЛЬТУРНА СПЕЦИФІКА КІНОТЕКСТУ.....	11
1.1. Відеовербальний текст у парадигмі лінгвістичних досліджень мультимодальності.....	11
1.2. Кінодискурс як об'єкт лінгвістичного дослідження.....	19
1.3. Поняття кінотексту та його семіотичні параметри.....	27
1.4. Аудіовізуальні методи кіноперекладу.....	34
РОЗДІЛ 2. КІНОПЕРЕКЛАД ЯК ВИД ХУДОЖНЬОГО ПЕРЕКЛАДУ.....	41
2.1. Особливості художнього тексту та стратегії перекладу.....	41
2.2. Стратегії доместикації і форенізації.....	45
РОЗДІЛ 3. ЛІНГВОКУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ ПЕРЕКЛАДУ ХУДОЖНЬОГО КІНОТЕКСТУ.....	51
3.1. Адаптивні методи трансляції реалій.....	51
3.2. Фразеологічні одиниці як засіб стилістичної виразності мови перекладу.....	63
3.3. Розмовна лексика як інструмент стилістичної тональності: вмотивований та невмотивований переклад.....	68
3.4. Алюзивні елементи у стратегії одомашнення.....	73
3.5. Переклад мультиплікаційного кінотексту для дорослої аудиторії.....	78
РОЗДІЛ 4. ОХОРОНА ПРАЦІ ТА БЕЗПЕКА В НАДЗВИЧАЙНИХ СИТУАЦІЯХ.....	86
4.1. Аналіз потенційних небезпек.....	86

4.2. Заходи по забезпеченню безпеки.....	88
4.3 Заходи по забезпеченню виробничої санітарії та гігієни праці.....	91
4.4. Заходи з пожежної безпеки	97
4.5. Заходи по забезпеченню безпеки в надзвичайних ситуаціях	98
ВИСНОВКИ.....	101
SUMMARY	105
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	109
ДОДАТКИ.....	119
Додаток А. Компоненти англомовного кінотексту, адаптовані в українському перекладі.....	119
Додаток Б. Відсоткове співвідношення адаптивних стратегій	142
Додаток В. Тези науково-практичної конференції “Тиждень науки” (2015 р., 2018 р.).....	143
Додаток Г. Стаття з матеріалів XIII Міжнародної конференції “Фаховий та художній переклад: теорія, методологія, практика”	154

ВСТУП

Художній кінематограф посідає чільне місце у сфері масових комунікацій. Враховуючи масштаб поширеності іноземного продукту на українському ринку, якісний переклад є головним фактором популярності іношомовних картин серед української аудиторії. На сьогоднішній день кінопереклад знаходиться на відносно ранній стадії свого розвитку, оскільки сучасне та вітчизняне перекладознавство більшою мірою були зосереджені на дослідженні особливостей відтворення художньої літератури. Наше розуміння основ кіноперекладу сформувалось завдяки науковим працям таких вчених лінгвістів як В. Є. Горшкова [2006], А. Г. Гудманян [2012], Ю. М. Лотман [1973; 2005], Г. Г. Слишкін [2004], М. С. Снеткова [2009]. Однак, попри плідну діяльність згаданих фахівців, у сучасному мовознавстві не існує фундаментальної праці, яка б висвітлювала специфіку, закони, ознаки окремих жанрів і типів кіно, а також перекладацькі стратегії і тактики відтворення кінотексту в умовах іншої лінгвокультурної традиції.

Оскільки переклад охоплює щонайменше дві мови, важливого значення набуває проблема трансляції лінгвокультурних особливостей, імпліцитно закладених у першотворі. Етноспецифіка може реалізовуватися на різних рівнях – від лексики і синтаксису до ідеології і способу життя певної нації, що у сукупності становить соціокультурний аспект тексту. Відмінності між культурними досвідами та мовними картинами світу створюють непорозуміння на шляху комунікації. Саме тому вирішальну роль грає вибір належної перекладацької стратегії, що покликана максимально зберегти авторську оригінальність і змусити читача сприймати першоджерело в початковому вигляді. Адекватний переклад відтворює не лише експліцитну частину закодованої інформації, але й передає весь зміст прихованого підтексту, який адресант намагається донести до адресата. Відтак, для успішного відтворення оригіналу слід досягти взаєморозуміння у сфері культур і ефективності міжкультурного діалогу, які є недостатньо вивченими

питаннями у сучасній науці.

Актуальність роботи зумовлюється тим фактом, що кінопереклад є особливою літературною міжмовною обробкою у сфері міжкультурних масових комунікації, яка вимагає застосування перекладацьких стратегій, що враховують перенесення прямих та імпліцитних елементів змісту в текст перекладу, а також їх експлікацію та адаптацію.

Зв'язок роботи з науковими темами. Дипломну роботу виконано в межах ініціативної наукової теми № 61118 кафедри теорії та практики перекладу ЗНТУ “Система й структура германських мов у когнітивно-комунікативній парадигмі знання”. Тему роботи затверджено наказом ректора № 311 від 31.10.2018.

Об'єктом дослідження є соціокультурні компоненти англомовних кінотекстів.

Предметом аналізу постають кінотексти англомовних художніх кінокартин та їх перекладу українською мовою.

Метою роботи є з'ясування способів відтворення соціокультурних компонентів при перекладі англомовних кінотекстів українською мовою.

Реалізація поставленої мети передбачає вирішення таких **завдань**:

- дослідити кінотекст як особливий вид кінодискурсу у парадигмі лінгвістичних досліджень мультимодальності;

- висвітлити характерні особливості кіноперекладу з точки зору міжмовної аудіовізуальної обробки та схарактеризувати сучасні адаптивні перекладацькі стратегії;

- проаналізувати способи трансляції соціокультурних елементів в українському кінотексті і встановити домінанту стратегію відтворення національної своєрідності оригіналу.

Матеріалом дослідження слугували англомовні кінотексти таких художніх фільмів як “Minority Report” (2002), “Avatar” (2009), “The Hobbit: An Unexpected Journey” (2012), “Guardians of the Galaxy” (2014), “Spy” (2015), “Fantastic Beasts and Where to Find Them” (2016), “Warcraft” (2016), “Ready

Player One” (2018) і таких мультиплікаційних фільмів як “Cars” (2006), “Cars 2” (2011), “The Secret Life of Pets” (2016), “Baby Boss” (2017), переклад яких належить Ковальчуку Сергію Ярославовичу.

У процесі аналізу було застосовано такі **методи**: *метод узагальнення* – для фіксації наукових знань та практик; *метод вибіркового дослідження* – для виокремлення лексичних одиниць, що характеризуються етноспецифічною своєрідністю; *системно-функціональний метод* – для вивчення функціонування національно-специфічної лексики в англomовних та українських кінотекстах; *метод компонентного аналізу* – для встановлення структури плану змісту національно-специфічних лексичних одиниць; *метод стилістичного аналізу* – для вивчення стилістичних особливостей національно-маркованих елементів першотвору та тексту перекладу; *компаративний метод* – для порівняння способів мовного вираження соціокультурних компонентів у порівнюваних мовах; *метод перекладацького аналізу* – для аналізу труднощів, що можуть виникнути під час перекладу національно своєрідної лексики та виявлення шляхів їх подолання через застосування адаптивних стратегій.

Теоретичне значення даної роботи визначається дослідженням ознак відеoverбального типу текстів, висвітленням специфіки кінотексту як складової кінодискурсу, ідентифікацією основних способів відтворення кінотексту в іншомовній лінгвокультурі та виявленням методів, націлених на адаптацію соціокультурних компонентів при їх перекладі іноземною мовою.

Практичне значення дипломної роботи зумовлено насамперед можливістю використання отриманих результатів та висновків для вивчення адаптивних стратегій у кіноперекладі, а також під час безпосередньої роботи над відтворенням англomовного кінотексту українською мовою. Окрім того, методологію цього дослідження можна використовувати при аналізі художніх кінотекстів та подальших дослідженнях кіноперекладу як окремої галузі перекладознавства.

Результати дослідження було апробовано на XI Міжвузівській

науковій конференції до Дня української писемності та мови (ЗНТУ, 7-9 листопада 2014 р.), XIII Міжнародній конференції “Фаховий та художній переклад: теорія, методологія, практика” (Київ, НАУ, 17.04.2015), Всеукраїнському конкурсі наукових робіт (Львівській національний університет ім. Івана Франка, 2016 р., II місце), науково-практичній конференції “Тиждень науки”, яка щорічно проходить у ЗНТУ (2015 р. – доповідь на тему “Стратегія доместикації при перекладі англomовного кінотексту українською мовою”, 2018 р. – “Передача національного компоненту американських мультиплікаційних фільмів українською мовою”), XV Міжвишівській науковій конференції за міжнародною участю “Мовна комунікація у світовому просторі” (5-7 листопада 2018 р.).

Структуру дипломної роботи зумовлено науковою логікою дослідження, його метою та поставленими завданнями. Робота складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків, списку використаних джерел (109 найменувань) та додатків. Загальний обсяг роботи – 160 сторінок.

РОЗДІЛ 1

СТРУКТУРНА ТА ЛІНГВОКУЛЬТУРНА СПЕЦИФІКА КІНОТЕКСТУ

1.1. Відеовербальний текст у парадигмі лінгвістичних досліджень мультимодальності

Впродовж минулого століття лінгвістика позиціонувала себе як наукова галузь, що досліджує переважно лінгвальні аспекти тексту, таким чином відокремлюючи себе від інших антропоцентричних наук. Проте, інформаційні технології, стрімкий розвиток яких ознаменував початок ХХ ст., охопили не лише віртуальний простір, але й міцно інтегрувалися у буденному житті, ставши основним фактором впливу на свідомість людини. Електронні та друковані мас-медіа оперують як власне текстовим компонентом, так й іншими аудіовізуальними засобами, що у сукупності утворюють новий тип інтеграції, який характеризується прагматичною дією нового порядку. На думку російського лінгвіста А. О. Кібріка, врахування несементних і невербальних явищ дає більш об'ємну картину і дозволяє по-новому поглянути на традиційні лінгвістичні питання [Кибрик 2009, с. 135]. Саме тому візуальні засоби відіграють дуже велику роль у комунікації і можуть повністю змінювати зміст вербального компонента. З цих міркувань у 60-70х рр. напрямок лінгвістичних досліджень почав змінюватися, і сучасне мовознавство вивчає текст як складноутворену структуру, що реалізує в собі сукупність лінгвістичних та паралінгвістичних ознак, притаманних різним семантичним системам. Такий погляд на текст як самостійну та завершену формацію назвали феноменом мультимодальності [Kress 2002a, с. 14].

Розуміння терміна “мультимодальність” вимагає тлумачення явища модальності. Лінгвістичний енциклопедичний словник пояснює поняття модальності як “функціонально-семантичну категорію, що виражає різні види відношення висловлювання до дійсності, а також різні види

суб'єктивної кваліфікації того, що повідомляється" [1990, с. 303]. У західноєвропейській лінгвістиці панівною є ідея швейцарського вченого Шарля Баллі, який стверджував, що будь-яке висловлювання містить у собі дві номінативні частини: диктум (об'єктивний зміст висловлювання) та модус (суб'єктивний зміст, тобто емоційне ставлення суб'єкта до змісту висловлювання), де останнє і є вираженням модальності [1955, с. 60]. Пізніше російський мовознавець В. В. Виноградов, якого вважають засновником теорії модальності, розширив значення модальності, залучивши до цієї категорії слова та словосполучення, що виконують емоційно-експресивну функцію. Окрім цього, вчений виділив дві підкатегорії модальності: об'єктивну і суб'єктивну. Об'єктивна модальність має справу зі значеннями, що виражають можливі, дійсні та достовірні зв'язки мовленнєвого акту. Суб'єктивна модальність охоплює значення, які передають емоційно-оцінне ставлення адресанта до диктуму, і має значно ширше семантичне поле, проте є необов'язковою складовою акту мовлення [Виноградов 1950].

Будь-який комунікативний акт є сам по собі мультимодальним, оскільки вербальний зміст висловлення, як правило, модифікується просодією (невербальним компонентом мовлення) і транслюється паралельно з використанням міміки, жестів, поз, а також цілого набору інших невербальних комунікативних засобів [Alm 2006, с. 569]. Дослідження значущості засобів вербалізації і візуалізації повідомлення під час акту повідомлення, тобто вивчення гетерогенних текстів в мультимедійних лінгвокультурних координатах, є актуальним завданням мовознавства нового часу [Галло 2003, с. 2].

Вперше мультимодальну парадигму було обґрунтовано вченими Тео ван Луівеном та Гюнтером Крессом у їх спільній праці "Мультимодальний дискурс" (Multimodal Discourse), в якій мультимодальний підхід визначається як цілий напрям досліджень полікодових текстів, що реалізуються із залученням неоднорідних семантичних ресурсів. Власне під модусом

Г. Кресс розуміє вже канал комунікації, що слугує для трансляції повідомлення між двома співрозмовниками [Kress 2009, с. 14]. Вчений-лінгвіст зазначає, що “у межах мультимодального підходу повідомлення поширюється через всі комунікативні модуси. Якщо це дійсно так, то кожен модус (засіб / джерело передачі інформації) є лише частковим носієм глобального значення повідомлення” [Kress 2002b, с. 6]. При цьому трансляція інформації відбувається шляхом залучення гетерогенних семіотичних (лінгвальних, паралінгвальних) і сенсорно-перцептивних (запах, смак) каналів [Андрєєва 2016, с. 4].

Поняття (мульти)модальності у вузькому сенсі слова стосується певних розходжень між екстероцептивними відчуттями, насамперед між зоровим і слуховим каналами. Кожен канал має ряд подальших індивідуальних відмінностей, які також досліджуються в рамках мультимодалістики. Так, звукова мова охоплює сегментну (вербальну) частину і ряд несегментних (просодичних) параметрів. Візуальний модус включає жестикуляцію, погляд, міміку та інші засоби невербальної комунікації. Дискурс, представлений у письмовій формі, також має візуальну складову і, окрім вербального компонента, характеризується цілою низкою графічних параметрів, а саме шрифтом, кольорами, форматом тощо. Сучасний мультимодальний напрямок охоплює всі ці особливості при аналізі полікодового характеру текстів [Кибрик 2009, с. 146]. Швейцарський лінгвіст Лоренца Мондада стверджує, що всі інформаційні канали, які задіяні у передачі повідомлення, є взаємозалежними, а інформація розподіляється між ними нелінійним способом. Тому доречним є говорити не лише про мультимодальні, але і крос-модальні дослідження [Mondada 2008]. Термін “мультимодальність” у такому разі спирається на трактування модальності, прийняті в психології, нейрофізіології та інформатиці, які вивчають її як зовнішній стимул, що сприймається органами почуттів людини, серед яких найчастіше за все комунікативний акт відбувається шляхом активації зорових і слухових рецепторів [Кибрик 2009, с. 146]. Одночасно з терміном “модус” вживаються

такі поняття як “код” або “знакова система”. За словами італійського вченого-семіотика Умберто Еко, “код – це система символів та відношень між ними, за допомогою яких відбувається комунікація” [2006, с. 44]. Вищезазначене тлумачення модусу лежить в основі таких термінів як мультимодальність, кроссеміотичність, полікодовість, що у семіотиці та системно-функціональній лінгвістиці вважаються взаємозамінними поняттями [Андрєєва 2016, с. 4].

Окремим аспектом мультимодалістики є дослідження ступеню взаємодії семіотичних компонентів та їх зв'язку. Прихильники теорії мультимодальності вважають, що такі компоненти по'язані рівноправними відносинами. Проте на практиці за семантичною значущістю дія семіотичних ресурсів часто виявляється неоднаковою. Наприклад, вербальний компонент та його супроводжуючий іконічний образ можуть мати неоднаковий рівень прагматичного впливу в залежності від комунікативної ситуації [Jewitt 2009, с. 13]. Всупереч прийнятій традиції відокремлювати у процесі природної комунікації вербальні і невербальні комунікативні засоби, мультимодальний підхід, що є актуальним для сучасної науки, ґрунтується на ідеї, що характер мовлення є полісемантичним.

Термінологія мультимодалістики, в парадигмі якої вивчається сучасна комунікація з урахуванням всіх комунікативних ресурсів та їх внутрішньої структури, оперує рядом синонімічних термінів, які ввійшли у науковий дискурс та свідчать про те, що текст як продукт та інструмент комунікації не обмежується лише вербальною складовою. Так, неоднорідно сегментований текст можуть термінувати як креолізований, бімедіальний, полімедіальний, мультимедійний, вербально-візуальний, полікодовий, лінгвовізуальний, відео-вербальний, супертекст, контамінований або гібридний текст [Чернявская 2009, с. 89].

Незважаючи на різноманіття варіантів, що слугують на позначення одного й того самого поняття, на пострадянському просторі міцно закріпився термін “креолізований текст”, що було уперше використано Ю. А. Сорокінім

і Є. Ф. Тарасовим. Учені-лінгвісти вважають, що креолізовані тексти є такими, “фактура яких складається з двох негомогенних частин: вербальної (мовленнєвої) та невербальної (належної до інших знакових систем)” [Сорокин 1990, с. 46]. На думку лінгвістів, неоднорідний семантичний характер наділяє текст здатністю передавати закодовану інформацію більш детально під час комунікативного акту, при цьому утворену комплексну систему не може бути дезінтегровано на окремі самостійні компоненти. Відповідно, особливого значення набуває поняття текстової гетерогенності, яка існує як в плані форми, так і змісту. Така семантична гібридність представляється різними кодовими знаками, що співіснують у дискурсивному просторі під час сприйняття тексту [Галло 2003, с. 2].

У західному просторі в рамках мультимодального напрямку до феномену текстової гібридності також застосовують поняття “комунікат”. Власне, науковий дискурс почав оперувати терміном “комунікат” після дискусії з обговорення семіотичної та культурологічної експансії тексту, у результаті якої лінгвісти дійшли висновку щодо нечітких меж тексту як такого [Анисимова 1992, с. 75–78]. В результаті цих розмірковувань було запропоновано термін “комунікат”, який позначає вербальну складову та всі знакові системи невербального характеру, задіяні у трансляції повідомлення [Лук’янець 2011, с. 31]. Отже, комунікат – це полікодовий знак, що інтегрує лінгвістичний текст, тобто комунікативне ціле, із візуальним та / або аудіо компонентом (представленим різними формами залежно від ситуації) для чинення необхідної прагматичної дії на адресанта.

Тим не менш, позиціонувати комунікат як поняття, що є протилежним до тексту, не є правильним. У сучасному мовознавстві існує погляд на текст як на єдність вербальних знаків. При цьому просодичні параметри й процеси є також частиною лінгвістичного аналізу, що вивчає їх як супровідні вербального компонента. Такий підхід зменшує розмитість меж між текстуальними категоріями у лінгвістичних дослідженнях. Тенденція до використання невербальних засобів комунікації, як наприклад, іконічних

знаків, пов'язана насамперед із новим характером комунікації, що тяжіє до унаочнення й візуалізації тексту. Текст вивчається як форма, що поєднує вербальну складову та супроводжувальний ряд візуальних знаків. Відтак, мовний та візуальний компонент інтегруються у когерентне ціле [Kress 2002b, с. 55].

Як було зазначено вище, співвідношення лінгвальних та паралінгвальних параметрів не є однаковим, тому ступень співвідношення вербальних та іконічних елементів у тексті може варіюватися. Відповідно до ступеня гетерогенності або гібридності, розмежовують дві групи з частковою та повною текстовою креолізацією. Перша група має справу з текстовими формаціями, вербальна складова яких є автономною, а візуальна складова виконує факультативну функцію. Зазвичай тексти науково-популярного, публіцистичного та художнього жанрів створюються за таким типом семантичних відносин [Балли 1955, с. 123]. Повна креолізація, у свою чергу, встановлює залежність лінгвальної складової від візуального ряду, де іконічні знаки є невід'ємною частиною тексту та необхідною умовою для реалізації прагматичного впливу на реципієнта. Семантичні відносини другого типу є типовими для рекламних текстів та кінотекстів, а також науково-технічних текстів, де візуальний елемент представлений таблицями, схемами, графіками, ілюстраціями та іншим наочним матеріалом [Град 2015, с. 153].

Дослідниця феномену креолізації О. В. Пойманова пропонує ширшу класифікацію полікодових текстів. Окрім гетерогенності, вчена враховує ряд інших критеріїв залежно від вербального та візуального компонентів і розподіляє відеовербальні тексти на такі групи:

1) За ступенем гібридності або гетерогенності:

а) нульовий (чисто вербальний або чисто іконічний текст);

б) ненульовий (поєднання вербальних й образотворчих компонентів).

2) За характером іконічного компонента:

- а) статичний (афіша, листівка, плакат) і динамічний (відеоблоги, рекламні ролики на Youtube);
- б) двомірний (відеовербальний текст у книзі, кіно тощо) і тривимірний (відеовербальний текст театральної постанови).

3) За характером вербальної частини:

- а) усний (жива мова або її запис на носії) і письмовий (у рукописній або друкарській формі);
- б) виражений знаками однієї або декількох природних мов.

4) За співвідношенням обсягу інформації, яка передається різними знаками, і за роллю зображення:

- а) репетиційні (зображення в основному повторює вербальний текст);
- б) адаптивні (зображення привносить значну додаткову інформацію);
- в) видільні (зображення підкреслює якийсь аспект вербальної інформації, яка за своїм обсягом значно перевищує іконічну);
- г) опозитивні (зміст, що передається зображенням, суперечить вербальній частині);
- д) інтеграційні (зображення, вбудоване у вербальний текст, або вербальний текст, вбудований в зображення, для спільної трансляції повідомлення);
- е) образотворчо-центричні (провідна роль належить зображенню, а вербальний частина лише конкретизує його).

5) За характером зв'язків, що об'єднують вербальний й образотворчий компоненти:

- а) експліцитно виражені (одночасно вербально та іконічно, вербально-інцидентні зв'язки, іконічно-координатні й умовно-образотворчі зв'язки);
- б) експліцитно невиражені (імпліцитні) [Пойманова 1997, с. 9–11].

Для позначення бінарного характеру кінотексту, що складається з

лінгвальної та паралінгвальної частин, які зчитується зоровими рецепторами, серед всіх вищезазначених синонімічних, на нашу думку, доречним є вживати термін “відеовербальний текст”. Відеовербальний текст є вузькою реалізацією мультимодальності, де оперують тільки два рівня знаків: мовний й образотворчий. Відповідно до природи іконічних знаків, відеовербальний текст може трактуватися в широкому і вузькому значенні. У широкому значенні відеовербальний текст характеризується зв'язністю, єдністю іконічних та вербальних знаків, що на практиці може бути представлено, наприклад, кадрами з кінострічки, сценами з театральної постанови тощо. Такий тип тексту зазвичай вимагає одночасного зчитування лінгвальних і паралінгвальних параметрів, що є основною відмінною рисою від розуміння відеовербального тексту у вузькому значенні, який у цьому випадку представлений друкованим текстом у супроводі статичного відеоряду [Nørgaard 2010, с. 7].

Отже, сучасна лінгвістика розглядає текст як частину мультимодального дискурсу, що є актуальним напрямком досліджень, враховуючи той факт, що тенденція до унаочнення та візуалізації текстового матеріалу є невід'ємною рисою комунікації сьогодення. Вивчення бімедіальної групи текстів у межах мультимодальної парадигми дозволяє дивитися на текст як на формацію, утворену шляхом злиття елементів природної мови з іконічними засобами невербальної комунікації. Наразі науковий дискурс оперує множиною синонімічних термінів для позначення гібридної природи тексту. Відеовербальний текст, як реалізація феномену кроссеміотичності, матиме пріоритетне значення у нашому дослідженні, оскільки невід'ємною частиною кіномистецтва є кінотекст, а відтак поглиблений аналіз його структурної та лінгвокультурної специфіки висвітлить способи, які перетворюють кінематографічний твір на потужний та дієвий інструмент масового впливу на глобальному рівні.

1.2. Кінодискурс як об'єкт лінгвістичного дослідження

Сучасні дослідження кінодискурсу набувають все більшої актуальності через те, що кінопродукт, як “мультиmodalне семіотичне явище”, є ефективним засобом масового впливу на рецептивну аудиторію, що навіть ритуали, моделі поведінки, закодовані в кінострічці, таким чином формуючи нові світоглядні, ціннісні та інші установки [Зарецкая 2011, с. 152]. Існуючі доробки з англomовного кінодіалогу свідчать, що інтенсивна, всеохоплююча робота медіаканалів має повільний, проте потужний вплив на формування уявлень про світ і оточуючу реальність, при цьому саме американський кінопродукт є найбільш поширеною та популяризованою реалізацією кінодискурсу [Kozloff 2000, с. 27]. Інші вчені зазначають, що телебачення грає провідну роль у процесі соціалізації людини і є провідним фактором у закладенні системи життєвих цінностей [Харрис 2002, с. 51].

Кінодискурс пояснюють як зв'язний текст, що є лінгвальною складовою кінокартини разом з паралінгвальними параметрами – аудіовізуальним компонентом та іншими невід'ємними позалінгвістичними чинниками, а також як полікодове утворення, що має ознаки “цілісності, зв'язності, інформативності та медійності” [Зарецкая 2010, с. 8]. І. М. Лавріненко тлумачить кінодискурс як полікодову когнітивно-комунікативну формацію, що поєднує різні семіотичні одиниці, які характеризуються “зв'язністю, цілісністю, завершеністю, адресатністю і втілюється відповідно до задуму колективного автора” [Лавріненко 2011, с. 6]. Серед лінгвістичних теорій дослідження кінодискурсу можна виділити декілька загальних підходів:

1. **Семіотичний підхід** представлений роботами М. А. Єфремової, С. С. Зайченко, Г. Г. Слишкіна, Ю. Г. Цив'яна. Дослідження кінодискурсу із точки зору семіотики є актуальним серед західних лінгвістів, які спираються на діадичну модель мовного знака Ф. де Соссюра (знак-символ, знак-ікона), таким чином розвиваючи постструктуралістські ідеї Луї Альтуссера та Жака

Лакана щодо “іконічної, міметичної природи пікторіальних знаків” [Prince 1993, с. 16]. За словами П. Воллена, знаки-ікони мають набагато більшу значущість, ніж знаки-індекси, а роль знаків-символів значно перебільшена, коли мова йде про кінодискурс [Wollen 1976, с. 116]. Вчена І. В. Коваленко дотримується точки зору, що візуальний ряд грає основну роль у наративі кінофільму, проте саме вербальна складова робить кінокартину правдоподібною і ближчою до реальності глядачів [Коваленко 2011, с. 51]. Прихильником такої точки зору також є вчена-лінгвіст С. Козлофф, яка зазначає, що не можна недооцінювати важливість кінодіалогу у реалізації кінодискурсу, оскільки зосередження виключно на відеокомпоненті породжує розбіжності у трактуванні кінодискурсу як такого [Kozloff 2000, с. 14]. Разом із С. Козлофф Дж. Джеккл аналізує, як саме вибір кіножанру впливає на функціонування вербального компоненту. Одночасно кінодослідник впроваджує власний 4-ступеневий метод аналізу кінодіалогу, який передбачає такі етапи: детальне інтонування й транскрибування; начитка сценарія; виділення вербальної та аудіальної частин кінодіалогу; розмежування фігуративних і нейтрально-літературних параметрів кіносценарію [Jaeskle 2013, с. 7–11]. Отже, у рамках семіотики кінодискурс досліджується як явище семіотично неоднорідне, в основі якого лежать символічні, іконічні та індексальні знаки, що інтегруються у кінотекст за допомогою кінематографічних кодів [Слышкин 2004, с. 53–55].

2. Перекладознавчий підхід до вивчення кінодискурсу спрямований на вирішення вузькоспеціальних цілей, а саме винайдення адекватних шляхів перекладу кінотексту і представлений роботами В. Є. Горшкової, Р. А. Матасова, С. С. Назмутдинової, М. Є. Снеткової тощо. Ці вчені не лише описали умови і рівні створення перекладу кінотекстів, але й ввели до наукової термінології поняття перекладацького простору кінодискурсу [Назмутдинова 2008, с. 8], акцентували увагу на “полісеміотичності” кінотексту у процесі перекладу кінодіалогу [Горшкова 2006]. Кінодискурс трактували як “семіотично ускладнений, динамічний процес взаємодії автора

й кінореципієнта, який відбувається в міжмовному та міжкультурному просторі за допомогою засобів кіномови, яка відзначається властивостями синтаксичності, вербально-візуального зчеплення елементів, інтертекстуальності, множинності адресанта, контекстуальності значення, іконічної точності, синтетичності” [Назмутдинова 2008, с. 10].

3. Когнітивний підхід акцентував увагу на соціально-когнітивних процесах, які лежать в основі продукування фільму. С. Бубель, Д. Бордуел, Т. О. Винникова, С. Козлофф відзначали, що розуміння та інтерпретація фільму вимагає від глядача залучення ментальних схем, які існують у його свідомості і здатні допомогти глядачеві розшифрувати інформацію, закодовану у фільмі. К. Бубель зазначала, що кінодискурс виконує роль посередника між творцями фільму та глядачами і запропонувала когнітивну модуль кінодискурсу [Крисанова 2014, с. 99]. Процес формування повідомлення відбувається на основі уявлення, що глядачі будуть “підслуховувати” кінодіалог акторів, і тому він будується саме для глядачів. Саме модель підслуховування (*overhear design*) – колективний витвір продюсерів і акторів. При цьому глядачі, у свою чергу, свідомі про те, що кінодіалог створюється саме для того, щоб вони його почули [Bordwell 1989, с. 41–45].

4. Соціолінгвістичний підхід представлений роботами А. О. Бодрової, Л. В. Цибіної, які наголошували на високій інформативності кінодискурсу та його здатності не лише продукувати зміст, сюжет фільму, а й відобразити соціально-статусні ролі мовців за допомогою мовних та аудіовізуальних засобів. А. О. Бодрова відзначає, що кіно – найбагатше джерело культурної та соціальної інформації і невід’ємна частина лінгвокультури соціуму [Бодрова 2009, с. 207–209].

У такому контексті кінодискурс може використовуватися як засіб дослідження соціолектів, жаргонів та інших пластів нелітературної мови. Проте існує протилежна точка зору, яка зазначає, що відображення місцевого говору у кіномистецтві є “сурогатом мовленнєвої діяльності”, тобто

колективним сценарно-режисерським продуктом, відтак у кінодискурсі стилістичний рівень значно вищий, ніж на практиці [Гайданка 2015, с. 100].

5. Текстоцентричний підхід досить поширений серед сучасних досліджень кінодискурсу, адже кінофільм як знаковий простір є текстом, і його варто аналізувати як текст [Іванова 2001, с. 22]. Відомо, що текст як феномен культури має різнопланові зв'язки з іншими проявами культури, кожне з яких можна трактувати як текст. Наукові роботи М. Б. Ворошилової, А. Н. Зарецької, Є. Б. Іванової, К. Ю. Ігнатова, С. Четмен демонструють розуміння кінодискурсу як тексту із загальнотекстовими і специфічними характеристиками. Однак при такому підході “текст” і “дискурс” ототожнюють [Крисанова 2014, с. 100].

6. Власне дискурсивний підхід – представлений роботами Є. А. Колодіної, І. М. Лавриненко, Ю. В. Сургай, які трактують кінодискурс як процес відтворення і сприйняття кінотексту. Є. А. Колодіна вживає термін “кінодискурс” як гіперонім стосовно понять “кінотекст”, “кінодіалог” і розуміє його як складне гетерогенне утворення, яке має розширену структуру, включає в себе кореляції з іншими галузями науки. Кінодискурс включає в себе учасників дискурсу, час і простір їх взаємодії [Колодіна 2013, с. 6]. І. М. Лавриненко акцентує увагу на полікодовому характері кінодискурсу, зазначаючи, що він є інформаційно насиченим і передає експліцитну і імпліцитну інформацію [Лавріненко 2011, с. 88–90].

Наразі феномен кінодискурсу вивчається у контексті синергетичної парадигми, яка передбачає, що інтерпретація та аналіз людиною картини світу відбувається за участю нелінійних когнітивних процесів. Відповідно до діючого методу дихотомії, реципієнт сприймає закодоване повідомлення та розшифровує змісти, що визначаються відповідно до його власного набутого когнітивного досвіду [Киященко 2000, с. 109]. Міждисциплінарна природа семіотико-синергетичного підходу дозволяє тлумачити кінодискурс як єдність лінгвальних і просодичних компонентів кінопродукту разом з чинниками, що зумовлюють його створення і перцепцію глядачем, таким

чином формуючи єдине смислове, структурне і функціональне ціле [Зайченко 2013, с. 99]. На думку І. В. Коваленко, кінодискурс є трирівневою синкретичною системою, тобто “креолізованою” єдністю, що поєднує в собі “текст, семіотичний простір, і результат інтерсеміотичного перекладу” [Коваленко 2011, с. 50].

Системно-динамічна організація кінодискурсу є ключовим фактором, який характеризує його будову і положення у семіосфері. Саме це створює фундамент для постійного розвитку кінодискурсу на основі принципу функціонування синергетичних систем. Складний багаторівневий семіотичний характер кінодискурсу створюється різними кодовими системами, які організовані ієрархічно. Як відзначає О. І. Гридасова, “знаки першого порядку з’єднуються в більш складні знаки другого порядку, які, в свою чергу, утворюють ще більш складні знаки третього порядку” [Зарецкая 2011, с. 153]. Основною одиницею кінодискурсу вважають “мінімальні недискретні одиниці зображення – кадр або план”, які включають в себе рух, звуковий та візуальний компонент, а також ряд кінокадрів [Метц 1993 / 1994].

Визначальною рисою семіотичної системи кінодискурсу є знакова неоднорідність. Всі знаки, що функціонують у просторі кінодискурсу, розподіляють на два великі класи: лінгвістичний та нелінгвістичний, де кожний надалі містить три підкласи, а саме ікони, індекси і символи. Така класифікація належить американському семіотику Чарльзу Пірсу, який спирався на логічну концепцію, де основним критерієм відмінності між знаками є їх відношення до об’єкта. Ікони – це знаки, які пов’язані з об’єктом певною спільною якістю, що дублюється або моделюється. Індекси – це знаки, які пов’язані з об’єктом лише фактичною відповідністю і не мають жодної значної схожості. Нарешті, символи – це знаки, які пов’язані з об’єктом умовно за певною домовленістю, проте власне між формою та змістом немає жодних прямих зв’язків [Пірс 2000, с. 57].

Вербальний компонент кінодискурсу, як правило, репрезентують

знаки-символи, які мають бути представлені у письмовій (титри, написи і т. д.) або усній формі (сценічне або закадрове мовлення, пісні і т. д.) [Слышкин 2004, с. 18]. За кількістю індекси та ікони є незначними у природній мові, проте у кіно вони знайшли активне використання. Знаки-індекси природної мови виражені інтонацією, вигуками і шіфтерами, а іконічні знаки представлені звуконаслідуванням тощо [Мечковская 2004, с. 140]. Невербальна частина кінодискурсу, більшою мірою, охоплює іконічні та індексальні знаки, які існують у візуальній та звуковій формі. Індексальними знаками можна вважати аудіочастину (природні, технічні шуми та музикальне супроводження). Образотворчий компонент головним чином реалізується у відеоряді через зображення подій, задуманих автором, що передбачає певну сукупність рухів, таких як міміка, жести, переміщення тощо [Слышкин 2004, с. 19].

Гібридність та знакова неоднорідність є незмінною ознакою кінодискурсу, що пояснюється поєднанням різних кодових систем у процесі його породження. Семіотична неоднорідність була визначальною вже для німих кінокартин, які вимагали синтезу титрів й музикального супроводу [Мечковская 2004, с. 140]. Більш того, німий кінематограф досягав тієї ж прагматичної мети, вдаючись лише до образотворчих комунікативних засобів, транслуючи повідомлення так само ясно, як і за допомогою природньої мови. З введенням звуку в кінокартину зародився кінодіалог, який зайняв особливе місце у кінопросторі. Хоча спочатку кінодіалог мав деякі вади при поєднанні із аудіо- та відеокомпонентами, врешті-решт текст та мовний ряд упорядкувались і почали презентуватись одночасно. У сучасному кінопродукті вербальна складова має першорядне значення, при цьому текстуальний та образотворчий компоненти вважаються однаковими за вагомістю: текст націлений на доповнення кадру, а кадр перетворюється у текст [Гридасова 2014, с. 103].

Лінгвіст А. Н. Зарецька наголошує, що для масової кіноглядацької аудиторії є характерною “соціокультурна неоднорідність” [Зарецкая 2010,

с. 152]. Особливою рисою кінодискурсу є також те, що реципієнт завжди займає активну позицію під час перцепції кінопродукту; саме це породжує різноплановість інтерпретації [Зарецкая 2010, с. 153]. Інші ознаки дискурсу кіно включають чітко визначені початок і кінець повідомлення (титри); обмеженість у часі; попередньо спланований характер кінопродукту; подвійний адресант (режисер і сценарист); багаторазове відтворення, що дає можливість контролювати процес перегляду, а також принцип “глядацького підслуховування”. Кінодискурс існує одночасно на двох комунікативних рівнях: перший рівень охоплює всі можливі зв'язки між героями, другий має справу виключно зі зв'язками, що формуються між адресантом та адресатом під час перцепції повідомлення (декодування реципієнтом змісту, закладеного колективним адресантом) [Dybel 2013, с. 23].

Дискурс кіно націлений на реалізацію цілого ряду функцій: комунікативної, гносеологічної, регулятивної, емотивної, естетичної, і меншою мірою – метамовної і фатичної. Окреме місце займає естетична функція, яка насамперед акцентує образотворчу сторону кінодискурсу, тобто апелює більшою мірою до форми повідомлення, а не до власне закодованого змісту. Значущість естетики виражається в емоційній оцінці кінопродукту з позиції “візуальної приємності” [Гридасова 2014, с. 103]. Враховуючи те, що феномен кінодискурсу є різноплановим та різнобічним, його класифікують за низкою таких параметрів:

- 1) за змістом: художній та документальний кінодискурс;
- 2) за характером комунікативної взаємодії: кооперативний (при гармонійній взаємодії між комунікантами) та конфліктний кінодискурс (при наявності фактичних чи можливих протиріч між комунікантами);
- 3) за ступенем інформативності: фатичний та інформативний кінодискурс;
- 4) за жанром: театральний, драматичний, комедійний, психологічний, детективний, історичний, молодіжний, анімаційний кінодискурс;
- 5) за комунікативною метою: формальний / офіційний (анонси,

постери, тизери, трейлери, рекламні ролики), критичний (рецензії від кінокритиків та букмекерські прогнози), глядацький кінодискурс (відгуки глядачів) [Hall 1997, с. 15].

Виділяють такі ознаки кінодискурсу як полікодової системи:

- 1) одночасний синтез відео- та аудіокодових систем;
- 2) незаплановане або спонтанне зародження;
- 3) залучення нелінійних багаторівневих семіотичних систем, які взаємодіють з оточуючою реальністю;
- 4) формування на основі знакових підсистем за певною ієрархією та чітко визначеними правилами, де зміна послідовності призводить до спотворення загального змісту всього повідомлення [Зайченко 2013, с. 98].

Варто зазначити, що існування кінодискурсу не завжди спирається на виключно кінематографічні знакові системи. Лінгвістичні наукові дослідження дискурсу кіно все більше зосереджуються на власне гібридизації двох кодових систем: кінематографічної (аудіо- та відеопараметри кінокартини) та некінематографічної, тобто вербальної (мовної). Більш того, розподіл складових кінодискурсу на кінематографічну та вербальну складові спричиняє руйнацію власне феномену кіно. Єдність двох семіотично різних кодів формує інформаційно-емоційну основу, що виражає, по-перше, ставлення автора до свого твору, і, нарешті, зчитується глядачем під час перегляду [Мельник 2014, с. 125].

Таким чином, дослідження кінодискурсу з позиції лінгвістики є актуальними, тому що кінодискурс має справу з текстом у комплексі з невід'ємними просодичними параметрами. На сьогоднішній день більшість учених дотримується семіотико-синергетичного підходу, за яким кінодискурс вивчається з урахуванням семіотичної неоднорідності кодових систем і факторів, що впливають на процес глядацької перцепції. Структура невербальної частини кінодискурсу вбирає в себе три варіанти іконічних знаків, а саме індекси, ікони та символи, які, групуючись у послідовності, заданій колективним адресантом, вибудовують аудіо- та відеоряд. Вербальна

складова кінодискурсу зазвичай представлена природньою мовою і має таке ж саме першорядне значення, як і образотворчі елементи, оскільки націлена на доповнення кадрового ланцюжку і завершення кінематографічної картини.

1.3. Поняття кінотексту та його семіотичні параметри

Термін “кінотекст” безпосередньо пов'язаний зі словом “кіно”. У дослідженнях, присвячених цьому жанру мистецтва, регулярно вживається термін “кінотекст”, під яким часто мають на увазі не більше ніж інформаційне повідомлення, викладене за допомогою кінематографа. Проте ще в 1927 році Ю. М. Тинянов у своїй праці “Про основи кіно” виклав деякі можливі підходи до кінотексту як до комплексного і багатозначного поняття [Бугаєва 2011, с. 24]. На сьогодні лінгвісти, зокрема семіотики та прагматики, ще не дійшли спільної думки стосовно тлумачення феномену кіно як такого. Деякі мовознавці вивчають фільм як попередньо спланований аудіовізуальний текст, що є самостійною мовою та існує відповідно до своїх композиційно-синтаксичних законів. Противники такого погляду зазначають, що фільм насамперед має справу з мовленням, а не мовою. Аргументами слугують такі факти: кінокартина не є мовою через відсутність подвійної артикуляції, що є невід'ємною ознакою для мови; кінокартина не має одиниць, які б відповідали, наприклад, фонемам у мовленні [Мельник 2014, с. 24]. На відміну від мови, кінострічка існує впродовж чітко фіксованого проміжку, відтак не має можливості прямого зображення. Окрім цього, недосконалості та неточності можуть успішно усуватися за допомогою псевдоморфемних засобів, тобто монтажу, що є абсолютно нетиповою рисою для мови. Таким чином, фільм реалізується низкою засобів, які уможливають трансляцію повідомлення різними образотворчими шляхами [Мельник 2014, с. 124].

Значний вклад у дослідження кіно зробив Юрій Михайлович Лотман,

який вивчав кінофільм у рамках семіотики. Він вважав, що кінотекст може розглядатися одночасно як дискретний текст, складений зі знаків, і недискретний, в якому значення приписується безпосередньо тексту. Окрім цього, Ю. М. Лотман виділив такі компоненти кінотексту як кадр та кінофраза. За Ю. М. Лотманом, кадр – це одне з основних понять кіномови, якому можна дати різні визначення: “мінімальна одиниця монтажу”, “основна одиниця композиції кінооповіді”, “одиниця кінозначення” [Лотман 1973, с. 14]. У даному випадку кадр ототожнюється зі словом і за аналогією стає основним носієм значень кіномови.

Російська дослідниця Є. Б. Іванова тлумачить фільм таким чином: “Кінофільм – це текст, тобто чіткий семіотичний простір. Фільм визначається як зафіксована на плівці або іншому матеріальному носії послідовність кадрів, що являють собою фотографічне або мальоване зображення, що зазвичай супроводжується звуковим рядом (промовою, музикою, шумами)” [Іванова 2001, с. 16].

З позиції семіотики також трактують поняття “кінофільм” Г. Г. Слышкін і М. А. Єфремова, представники Волгоградської наукової школи, які тлумачать його як постановочний фільм, що складається з рухомих і статичних образів, усної та письмової мови, шумів і музики, організованих особливим чином і в нерозривній єдності [Слышкін 2004, с. 22]. Г. Г. Слышкін і М. А. Єфремова асоціюють поняття кінотексту з художніми фільмами і розкладають його на рухомі та статичні образи, усну та письмову мову, шуми і музику, що організовані особливим чином і знаходяться в нерозривній єдності [Слышкін 2004, с. 21–22]. Відтак, визначальним для кінотексту стає присутність декількох семіотичних систем у процесі творення змістовної частини кінокартини. Будь-який кінотекст формується на основі співставлення двох невід’ємних компонентів – лінгвістичного та візуального. При інтеграції двох семіотично неоднорідних кодів зароджується так званий “третій елемент”, який набуває основної значущості у кінофільмі [Ferenčíhová 2009, с. 25]. Така систематизація

процесу створення фільму дає нам можливість розглядати фільм як певну знакову систему, яка функціонує за принципом вербальної мови.

Дослідники звертають увагу на багатоканальну інформативність кінотексту, на поділ інформаційного потоку за способом сприйняття інформації і за типом інформації, а також на прагматику кінотексту, яка передбачає зміну в почуттях і думках глядача, що не обов'язково має бути виражена вербально [Слышкин 2004]. Вчені доходять висновку, що кінотекст – це “цільне і завершене повідомлення, виражене за допомогою вербальних (лінгвістичних, індексальних) знаків, організоване у відповідності із задумом колективного функціонально диференційованого автора за допомогою кінематографічних кодів, зафіксованих на матеріальному носії для подальшого аудіовізуального сприйняття глядачами” [Слышкин 2004, с. 37]. Семіотичний підхід до кінотексту, з одного боку, дозволяє систематизувати складові кінематографічного значення, а з іншого – звужує сферу кінотексту до меж креолізованого тексту. При цьому виникає питання про членування структури кінотексту і про необхідність виокремлення одиниці кінотексту. Ю. Г. Цив'ян вважав, що подібною одиницею кінотексту є ядерні кадри [1984, с. 109–111], проте питання про мінімальну самостійну одиницю мови досі залишається спірним [Слышкин 2004].

Дослідник Ю. Г. Цив'ян зробив значний внесок у лінгвістичні доробки кінотексту. Вчений виділив етапи розвитку кіномови та обґрунтував фундаментальні поняття, на основі яких функціонує кіномова. У його працях термін “кінотекст” вивчається як “дискретна послідовність безперервних ділянок тексту”, що включає в себе структурно однотипні елементи – кінокадри [Цив'ян 1984, с. 109]. Він виокремлював два незмінні компоненти кадру: “суб'єкт” у ролі певного предмету зйомки (наприклад, герой кінокартини) та “позицію” у ролі певного простору, де існує або діє вищеозначений предмет. На думку Ю. Г. Цив'яна, кадр, який складається із суб'єкта і позиції, називається ядерним кадром, відтак кінотекст можна сприймати як ланцюжок ядерних кадрів [Цив'ян 1984, с. 110]. Повідомлення,

закладене в кінотексті, можна зчитати та декодувати за участю принаймні двох ядерних кадрів шляхом аналізу їх будови і способу поєднання. Таким чином, пара ядерних кадрів утворює базову одиницю кінотексту, що також термінується “базовим ланцюжком” або “базовою синтагмою” (обидва терміни запропоновані Ю. Г. Цив’яном). Окрім цього, за теорією вченого, основною ознакою кінотексту є лінійність, при якій кадри репрезентуються послідовно, у єдиному і незмінному порядку [Цив’ян 1984, с. 111].

Варто наголосити, що дослідження мовної складової фільму виходить за рамки семіотики, тому що вербальний компонент хоча має безумовне значення, але, як правило, виступає другорядним на фоні візуального ряду [Сургай 2006, с. 237]. Деякі вчені вважають, що образотворча складова кінотексту вже набула такої ж рівноправної значущості, як і словесний компонент. Г. Г. Слишкін відзначає, що “стрімка візуалізація сучасної культури призводить до нової парадигми в контексті соціолінгвістичних досліджень. Образотворчий ряд перетворюється з підлеглого джерела інформації у рівноправний компонент тексту” [2004, с. 8]. За Г. Г. Слишкіним і М. А. Єфремовою, система вербальних елементів кінофільму спирається на знаки-символи, а система просодичних елементів – на знаки-індекси і знаки-ікони. Проте на практиці вищезначені групи образотворчих знаків зазвичай існують у змішаній формі, з акцентом на певну функцію залежно від жанру та прагматичної мети кінофільму [Скобнікова 2016, с. 56]. Можна стверджувати, що дефініція кінотексту значно розширює поняття тексту як такого, оскільки охоплює не тільки лінгвістичні параметри, але й також його аудіо- та / або візуальну природу.

Специфіка кінотексту визначається дворівневою будовою кінотексту і домінантністю невербальних параметрів. Вчена-лінгвіст Є. Б. Іванова називає такі загальнотекстові категорії, що притаманні кінотексту: адресність, інтертекстуальність, модальність, членування, цілісність [2001, с. 10]. Г. Г. Слишкін та М. А. Єфремова виокремлюють такі типові ознаки кінотексту як вербального тексту:

1. Дискретність кінотексту, тому що його внутрішня будова передбачає членування.
2. Зв'язаність кінотексту, оскільки окремо епізоди не несуть самостійної думки і потребують логічних та змістовних зв'язків у тексті.
3. Наративність кінотексту (лінійна або ретроспективна). Ці три вищезазначені характеристики забезпечують багатоплановість тексту кіно.
4. Антропоцентризм кінотексту. Кінотекст існує та створюється завдяки зусиллям людини незважаючи на обрану тему або жанр фільму.
5. Локальність і темпоральність ознак кінотексту. Простір кінотексту залежний від героя, тобто існує лише одночасно з ним, проте одночасно є невід'ємним і від часу дії.
6. Багатоканальність кінотексту. Ця риса передбачає два способи перцепції інформації (зоровий та слуховий канали).
7. Системність кінотексту. Усі параметри кінотексту, як лінгвальні так і паралінгвальні, слугують основній меті – трансляції емоційно-повідомлення глядацькій аудиторії.
8. Цілісність кінотексту, специфіка якої виражається у таких зв'язках:
 - а) нерозривне поєднання вербальних та просодичних компонентів;
 - б) чітка часова і просторова обмеженість;
 - в) чітке та незмінне позначення початку і кінця фільму (титрами).
9. Суб'єктивність кінотексту, що пояснюється індивідуальним авторським осмисленням реальності, що потім втілюється у кінопродукті та передається масовому адресату.
10. Прагматична спрямованість кінотексту, яка націлена на формування у реципієнта певної реакції на побачене та почуте, що може супроводжуватися зміною почуттів або досягненням катарсису [2004, с. 33–36].

Отже, кінотекст характеризується універсальними текстовими категоріями, більшість з яких є типовими для художнього тексту. Першорядною функцією кінотексту є комунікативна, реалізація якої активує

дві принципово відмінні семіотичні системи (вербальну і невербальну). Художнім вважається кінотекст, в якому переважає образотворча складова, тобто знаки-ікони, та розмовне мовлення, стилізоване відповідно до авторського задуму.

Сучасна кіносеміотика дотримується погляду, що розмежовує суміжні поняття, якими оперує кінограматика: кінотекст, кінодіалог і власне кінодискурс. У рамках семіотики активно застосовується термін “кінотекст”, що має на увазі єдність лінгвістичних (знаки-символи) та нелінгвістичних (знаки-ікони, знаки-індекси) кодових систем [Колодина 2013, с. 329]. Як один з основних компонентів кінотексту, а відповідно й кінодискурсу, зарубіжні лінгвісти схильні виділяти “дискурс кінофільму”. Польський лінгвіст М. Дайнел цим терміном позначає мову акторів в сукупності з невербальною комунікацією, яка може бути тлумачиться як в широкому, так і у вузькому сенсі. У широкому розумінні поняття невербальної комунікації включає всі невербальні повідомлення і знаки, що впливають на інформаційні процеси; у вузькому ж сенсі невербальна комунікація є невербальним феноменом, що знаходиться у взаємодії з вербальною мовою [Dynel 2013, с. 26].

Російська дослідниця В. Є Горшкова окремо вивчала поняття “кінодіалог”, трактуючи його як лінгвістичну текстуальну складову дискурсу певної кінокартини, що доповнюється аудіовізуальним (звукоглядацьким) рядом [Горшкова 2006, с. 77]. Відповідно до праць Р. Р. Чайковського, який досліджував художню кіномову у рамках стилістики тексту, можна виокремити три варіанти діалогу – традиційний діалог (у прозі), драматичний (або сценічний) діалог та кінодіалог [1984, с. 111]. Вчений також використовує термін “кінопроза”, виділяючи її дві основні форми у художній мові: кіносценарій та кіноповість [Чайковский 1984, с. 163].

Дослідник англomовних фільмів С. Козлофф терміном діалог позначає сукупність всіх розмовних ліній фільму [Kozloff 2000], а В. Є. Горшкова – “вербальний компонент художнього фільму, смислова завершеність якого забезпечується аудіовізуальним рядом у загальному дискурсі фільму”

[Горшкова 2006, с. 77]. Виходячи з визначень кінодіалогу, можна припустити, що він скоріше є вербальною складовою дискурсу кінофільму. Кінодіалог не має ознаки абсолютної самостійності, оскільки тісно пов'язаний з відеорядом, який значно доповнює і пояснює словесний матеріал.

Кінодіалог є найважливішим компонентом кіносценарію, який крім розгортання сюжету виконує цілий ряд функцій у кінодискурсі. Насамперед він вибудовує образи героїв та зв'язки між ними, а також служить засобом розкриття характерів. Як вважає американський спеціаліст у галузі соціо- та гендерної лінгвістики Р. Лакофф, мова є невід'ємним компонентом особистості [Lakoff 1990]. Хоча художні персонажі можуть репрезентувати класичні драматичні ролі, головним чином вони зображуються як реальні люди, що є прототипами членів соціуму.

Отже, кінотекст є особливою реалізацією креолізованого тексту, що має фіксовану форму та відтворюється на екрані для аудіовізуальної перцепції широкою аудиторією. Кінотекст включає в себе вербальні та просодичні параметри, що зумовлює його семіотично гібридну природу. Кінотекст також тлумачать як послідовне, дискретне і змістовне повідомлення, закодоване шляхом поєднання лінгвістичних й образотворчих знаків, організованих згідно із авторським задумом. Специфічною рисою є колективний характер адресанта, оскільки кіносценарій потребує інтелектуального внеску як сценариста, так і режисера, відтак кінокартина одночасно віддзеркалює суб'єктивну картину світу та задум обох авторів.

1.4. Аудіовізуальні методи кіноперекладу

Незважаючи на високу популярність кіно як жанру мистецтва в Україні, кінопереклад ще має ряд невирішених питань, які потребують подальших розробок, що пояснюється недостатнім практичним досвідом у

перекладачів та відносно слабкою теоретичною базою. У зарубіжному перекладознавстві аудіовізуальний переклад був об'єктом уваги наукового світу впродовж тривалого часу. Так, наприклад, П. Орейро не раз у своїх роботах ставила питання про статус аудіовізуального перекладу. Дослідниця створила теоретичну базу для різних видів аудіовізуального перекладу, структурувала термінологію, описала технології субтитрування і дублювання [Oreiro 2004]. Х. Діас Сінтас і Г. Андерман детально розглянули окремі види аудіовізуального перекладу, серед яких: субтитрування, переклад для подальшого озвучування, сурдопереклад аудіовізуальних текстів, театральна мова з точки зору перекладу аудіовізуальних текстів. Окрему главу дослідники присвятили теорії і методам навчання аудіовізуального перекладу [Anderman 2009]. На вітчизняному просторі питання аудіовізуального перекладу носять переважно теоретичний характер. Так, російський дослідник Р.А. Матасов у своїй дисертації “Переклад кіно / відео матеріалів” [2009] розглядає переважно методи навчання кіноперекладу. Особливої уваги заслуговує монографія іркутського теоретика і практика перекладу, професора В. Є. Горшкової “Теоретичні основи процесорієнтованого підходу до перекладу кінодіалогу”, видана в 2006 році, де авторка аналізує особливості основних видів кіноперекладу – дублювання, субтитрування і войсовер. Вчена розглядає кінопереклад із лексикологічної, семіотичної і лінгвокультурологічної точок зору. Враховуючи вищенаведені обставини, доречним є дослідити глибше феномен аудіовізуального перекладу.

Аудіовізуальний переклад є процесом відтворення мультимедійних текстів іншою мовою та їх перенесення до іншої культури [Земцов 2014]. Він охоплює, на відміну від свого гіпоніма “кіноперекладу”, міжмовну і міжкультурну передачу змісту як художніх фільмів, так і комп'ютерних програм, теленовин, телевізійних новинних випусків, рекламних роликів та вистав. Між аудіовізуальним перекладом та іншими видами перекладацької діяльності існує ряд розбіжностей. Найголовніші відмінності полягають у

присутності в аудіовізуальному перекладі позамовних обмежень, що відносяться до будови, структури і синтаксису візуального ряду творів.

Досвідчений російський перекладач А. В. Козуляєв вважає, що вивчення аудіовізуального перекладу як окремої наукової галузі пов'язано з такими чинниками:

- 1) аудіовізуальний переклад є обмеженим через наявність позамовних детермінуючих факторів;
- 2) аудіовізуальний текст є полісемантичним;
- 3) аудіовізуальний переклад вимагає знання різних стратегій аналізу і синтезу семантики тексту [2015, с. 5].

Аудіовізуальний переклад є особливою формою перекладу, що зазнає впливу ряду позамовних факторів, які не мають сили при звичайному перекладі: часова обмеженість, довжина репліки, необхідність синхронізації з візуальним рядом тощо [Гудманян 2012, с. 28]. Кінопереклад вимагає враховувати як лінгвістичні, так і певні технічні умови, що мають безпосередню дію на адекватність та еквівалентність перекладеного тексту, а також на синхронність оригінального кінотексту та його дубляжу [Скоромыслова 2010, с. 153]. На відміну від перекладу художнього тексту, переклад художнього фільму є більш складним, що супроводжується низкою характерних ознак. Текст завжди перевіряється на щосекундну відповідність відеоряду з метою правильної передачі авторської ідеї та стилю [Луцькіна 2012, с. 171]. Необхідність у постійній синхронізації рухів губ акторів є запорукою успішного та досконалого дублювання. Відтак, завданням перекладача є трансформувати вихідний кінотекст так, щоб озвучення іншою мовою збігалось з відеорядом [Скоромыслова 2010, с. 154–155]. Перекладач має локалізувати іншомовний та іншокультурний кінопродукт, відтворюючи оригінальний текстуальний компонент мовою адресата та враховуючи лінгвоетнічні комунікативні компетенції цільової аудиторії [Матасов 2009, с. 156]. Результат перекладу кінотексту передбачає не лише доступність для іншомовного глядача, але й правильну відтворюваність смислового

компоненту, адекватну презентацію образів персонажів відповідно до заданого режисером стилістичного напрямку та непорушений прагматичний вплив цілісного твору.

При художньому кіноперекладі актуальними є ті самі вимоги, які застосовуються до художнього перекладу. Загальновідомо, що переклад художнього тексту існує в умовах міжкультурної та культурно-етнічної комунікації, де найважливішою складовою є текст як предмет перекодування і перцепції [Снеткова 2009, с. 57]. Окрім цього, переклад слугує засобом культурного пізнання світу та долучення до “колективної пам’яті людства”, свого роду фактором культури як такої [Снеткова 2009, с. 58]. Перекладений кінотекст перероджується у чужому культурному середовищі, де починає функціонувати як завершений самостійний твір і перестає існувати як чужорідний елемент, міцно інтегруючись у нову культуру. Отже, перекладений текст набуває такої самої естетичної цінності, як і першоджерело [Гарбовский 2004, с. 28].

Кіноперекладач анімаційних фільмів є з’єднувальною ланкою між іншомовним повідомленням, що відправляється адресантом, та цільовим масовим адресатом, а відтак стає безпосередньою частиною кінодискурсу. Дискурс анімаційного фільму – це феномен, що формується на основі двомовної міжкультурної комунікації, в ході якої інформація, закодована за допомогою неоднорідних семіотичних систем, трансліюється від колективного автора до масового глядача у формі кінематографічного коду [Полякова 2013, с. 284]. У просторі кінодискурсу кіноперекладач має справу з креолізованим кінотекстом, який включає два компоненти: вербальний, тобто кінодіалог, та невербальний. Для адекватного перекладу слід раціонально оцінити співвідношення лінгвістичних та образотворчих елементів з метою забезпечення прагматичного впливу, адекватного тому, що має першоджерело на оригінального глядача, враховуючи той факт, що переклад – це вторинний тип комунікації, що реалізується у новому культурному середовищі [Полякова 2013, с. 12].

Власне у рамках анімаційного кінодискурсу робота кіноперекладача зосереджена головним чином на кінодіалозі, що має фіксовану письмову форму. М. С. Снеткова у кандидатській дисертації “Лінгвостилістичні аспекти перекладу іспанських кінотекстів” вивчає кінодіалог як вербальний компонент кінопродукту та виокремлює три невід’ємні складові, що формують кінематографічний образ: візуальна складова (відеоряд), слухова складова (аудіоряд та саундтрек) і текстуальна складова (діалог). У кандидатській дисертації “Категорія інформативності кінодіалогу” І. П. Муха, у свою чергу, запропонувала власне тлумачення поняття кінодіалогу, яке вона вивчає крізь призму кінообразу, розмежовуючи такі його підвиди: образ-рух, образ-час, образ-смысл. У цьому аспекті термін “кінодіалог” тлумачиться як “лінгвістична система фільмів” на відміну від термінів “кінотекст” та “кінодискурс”. Дослідниця звертає увагу, що вищезгадані терміни застосовуються у лінгвістичних доробках з кіносеміотики для декількох кодових систем (лінгвістичної та нелінгвістичної) [Муха 2011, с. 12]. У своїй праці лінгвіст розглядає сцену як основну одиницю кінофільму та класифікує їх за способом зображення інформації на статичні та динамічні, що свідчить про значущість кінодіалогу при трансляції та зчитуванні авторського повідомлення. Так, статичні сцени як правило більше представляються вербальними знаками, а динамічні сцени – невербальними знаками [Муха 2011, с. 11]. Вчена розподіляє інформацію в кінематографічному коді на осьову (“відомості, які формують ланцюжок подій, що в результаті приводить до фіналу фільму”) та інформацію, що задає “емоційний клімат, психологічну глибину, достовірність реальної події та психологічну переконливість” [Муха 2011, с. 11]. Останній тип інформації є визначальним для передачі реципієнту знань про психоемоційний стан персонажів, що допомагає зрозуміти та усвідомити сутність їх характерів.

Аудіовізуальний переклад оперує двома основними стратегіями: дублювання (re-voicing) і субтитрування (subtitling), які нараховують, у свою чергу, більше десяти підвидів.

Дублювання є особливою формою переозвучування, при якому відбувається абсолютна заміна оригінального аудіоряду акторів перекладеними репліками мовою цільової аудиторії. В. Є. Горшкова влучно наголошує, що дубляжем слід вважати “особливу техніку запису, що дозволяє замінювати звукову доріжку фільму із записом оригінального діалогу звуковою доріжкою із записом діалогу на мові перекладу, так і один із видів перекладу” [Горшкова 2006, с. 27]. Дубляж передбачає відтворення тексту, що може існувати як в усній формі, так і писемній. Дубляж є найскладнішою формою кіноперекладу, оскільки перекладений кінематографічний продукт має створювати ілюзію того, що герої фільму використовують мову реципієнта, з цих міркувань таку стратегію іноді термінують “одомашненням” (domestication). Дублювання складається з декількох етапів. На першому етапі відбувається детекція (визначення специфіки мовних образів і шумів оригінального запису). Потім слідує художній переклад кінодіалогів, впорядкування кінотексту, яке охоплює синхронізацію реплік акторів, мовне тонування, і нарешті озвучування. Фундаментальним принципом процесу дублювання є синхронізація візуальної і звукової частини твору, без якої неможливо досягти адекватних результатів перекладу [Савко 2011, с. 356].

Субтитрування. Як зазначає у своїй праці В. Є. Горшкова, міжмовне субтитрування – це “скорочений переклад діалогів фільму, що відображає їх основний зміст ... і супроводжує у вигляді друкованого тексту візуальний ряд фільму в його оригінальній формі, розташовуючись, як правило, в нижній частині екрану” [Козуляев 2015, с. 12]. Відтак, субтитри – це текст, націлений виключно на візуальне сприйняття. Першорядним завданням перекладача є забезпечити зручність тексту. Для цього перекладач має вмістити переклад в обмежену кількість рядків і знаків, детермінованих міжнародними стандартами швидкості читання і відображення субтитрів на екранах. Субтитри мають бути прив'язані до зміни кадрів, що скорочує час перекладу. При цьому вони можуть займати максимально 20% від обсягів екрану. До

того ж, цей показник варіюється в залежності від розміру і положення героїв на екрані [Les Transferts linguistiques dans les médias audiovisuels 1996, с. 22]. Як правило норма субтитрів обмежується двома рядками тексту. Не слід також забувати, що субтитрування включає перетворення усної частини тексту в письмову. Субтитри класифікуються таким чином: внутрішньомовні (intralingual), які також називаються вертикальними, оскільки змінюють модальність сприйняття (усний текст стає письмовим), проте мова залишається незміненою; міжмовні (interlingual), або діагональні субтитри, які передбачають зміну і модальності сприйняття, і власне мови; відкриті (open), які є обов'язковою складовою кінокартини або телепрограми; приховані (closed), тобто факультативні, зображені у вигляді телетексту, які активуються за допомогою спеціального декодера.

А. В. Козуляєв також виділяє тривимірне субтитрування, коли перекладач має синтезувати семантичні елементи мовлення і образу, оскільки всі елементи кіномови беруть участь у створенні ілюзії тривимірної реальності аудіовізуального тексту. Тривимірне субтитрування також супроводжується певними культурними обмеженнями. За словами А. В. Козуляєва, поєднання зображень і текстових символів є культурно детермінованим. Західний глядач більш пристосований до коміксового варіанту, російський – до злиття зображення і титрів, жителі південно-східної Азії і Японії – до написів на зображенні, арабський глядач – до орнаментального способу [Козуляев 2015, с. 15]. Відтак, перекладач має однаково враховувати локалізації тексту.

Серед усіх наведених методів кіноперекладу найбільш поширеними є субтитри, дубляж і закадровий переклад [Les Transferts linguistiques dans les médias audiovisuels 1996, с. 9–10]. Кожен перекладацький метод має свою специфіку і встановлює перекладачеві ряд правил. Спосіб перекладу значно впливає на сприйняття кінотексту цільовою аудиторією в іншокультурному середовищі. Неможливо виокремити один універсальний підхід у кіноперекладі, тому що різноманітні фактори, а саме історія, традиції

перекладу, інші екстралінгвістичні чинники, що впливають на аудиторію, жанр та стиль кінокартини, а також фінансові ресурси, є визначальними при виборі перекладацького методу. Окремим значущим аспектом є зв'язок між культурами адресанта та адресата, оскільки їх лінгвокультурний простір безпосередньо впливає на процес перекладу. Відтак, кінопереклад допускає залучення усіх доступних перекладацьких методів, шляхом яких можна забезпечити адекватність передачі культурних елементів іншою мовою.

Таким чином, переклад кінотекстів займає окрему ланку у галузі теорії та практики перекладу, оскільки є більш складним мистецтвом передачі кінематографічного коду іншою мовою. Аудіовізуальний характер кінотексту потребує нових методів перекладу через технічну сторону кінофільму, що накладає ряд обмежень на перекладача, який має перекодувати авторське повідомлення зрозумілим та адекватним чином для приймаючої аудиторії. На сьогоднішній час найпоширенішими методами кіноперекладу є дублювання, закадровий переклад та субтитрування. Креолізований характер кінотексту передбачає, що перекладач, як посередник між двома культурними просторами, має адекватно оцінювати співвідношення лінгвістичних та образотворчих елементів для досягнення необхідного прагматичного впливу.

РОЗДІЛ 2

КІНОПЕРЕКЛАД ЯК ВИД ХУДОЖНЬОГО ПЕРЕКЛАДУ

2.1. Особливості художнього тексту та стратегії перекладу

Переклад художніх фільмів – це особливий вид художнього перекладу, метою якого є “здійснення повноцінної міжмовної естетичної комунікації шляхом інтерпретації вихідного тексту, реалізованої в новому тексті іншою мовою” [O’Sullivan 2011, с. 117]. У художньому перекладі дуже важливо зберегти форму, зміст, структуру і естетичний вплив оригіналу тексту. Художній переклад з будь-якої мови має бути зроблений так, щоб атмосфера сюжету, стиль автора збереглися якомога повнішою мірою. На думку В.Н. Комісарова, основним завданням перекладача в художньому перекладі є передача художньо-естетичної специфіки оригіналу та створення повноцінного художнього тексту мовою перекладу. Щоб досягти цієї мети, перекладач обирає більш вільні засоби перекладу і може пожертвувати окремими деталями першоджерела [Комиссаров 1999, с. 115]. Адекватність художнього перекладу більшою мірою залежить від рівня освіченості перекладача – фонових знань, професійних навичок і особистого досвіду. Адже те, як перекладач розуміє і сприймає оригінальний текст, які асоціації викликає в ньому кожне поняття, описане в художньому творі, визначає, як саме буде виконано переклад. Визначальною рисою художнього перекладу є міцний зв'язок з особливостями тексту, що перекладається. Найчастіше при перекладі художнього тексту перекладач має працювати з фразеологічними зворотами та іншою культурно-специфічною лексикою, яка при дослівному відтворенні не відобразить змістовне навантаження авторської ідеї, відтак потребує пошуку еквіваленту в мові перекладу.

Як відомо, проблема перекладацького дуалізму, або боротьби смислового і послівного перекладу, існувала впродовж всієї історії перекладознавчої думки. Виникнення дуалізму пояснюється тим фактом, що

в процесі перекладу стикаються або вступають в діалог дві культури: культура оригіналу і культура перекладу. Відповідно, перекладач завжди постає перед вибором стратегії адаптації тексту перекладу.

Сучасна транслятологія часто оперує терміном “стратегія перекладу” для опису процесу перекладу, проте мовознавство не дає чіткого тлумачення “стратегії перекладу”. Так, Тлумачний перекладознавчий словник Л. Л. Нелюбіна, який є найповнішим на сьогоднішній день спеціальним перекладознавчим довідковим посібником, що містить 2028 словникові статті, взагалі не містить такого поняття як “стратегія перекладу” [Нелюбин 2008], тому що термін “стратегія перекладу” є неоднозначним і розуміється по-різному. Тому необхідно зробити застереження, що під стратегіями перекладу розуміються “основні завдання перекладача з вибору тексту для перекладу і виробленні методу для його перекладу. Причому обидва види завдань детермінуються різними факторами: культурними, економічними, політичними” [Venuti 2001, с. 240]. В. Н. Комісаров у своїй праці “Сучасне перекладознавство” визначає стратегію як “своєрідне перекладацьке мислення, яке лежить в основі дій перекладача” [Комиссаров 2002, с. 356] і виділяє принципи реалізації перекладу, що становлять основу перекладацької стратегії. Принципи, запропоновані вченим, включають усі лінгвістичні та екстралінгвістичні чинники: деякі вихідні установки, вибір загального напрямку дій, яким перекладач буде керуватися, вибір характеру і послідовності дій в процесі перекладу.

І. А. Черкас [1996, с. 228] виділяє також ряд факторів, які називає “принципами перекладацької стратегії”. Вони є більш вузькими у порівнянні з принципами, запропонованими В. Н. Комісаровим. Перший принцип полягає в тому, що перекладач знаходить найбільш значущі елементи змісту першоджерела. Другий принцип передбачає врахування індивідуальних особливостей першоджерела: особливостей вимови (при усному перекладі), стилю, ступеня зв'язності й логічності, специфіки викладу, що зумовлюється розбіжностями між мовою оригіналу та мовою перекладу. Залежно від умов

здійснення перекладу взаєморозуміння між джерелом і реципієнтом може виявитися більш важливим, ніж точне відтворення переваг і недоліків оригінального тексту. Третій принцип полягає у моделюванні перекладачем потенційного адресата, який належить до іншого мовного середовища і має іншу мовну картину світу. У числі переваг концепції, розробленої І. А. Черкас, можна відзначити звернення автора до психолінгвістичної складової перекладу, його опису через призму людського мислення і свідомості як когнітивного процесу, що відбувається в мозку перекладача.

Досить цікавою видається також теорія Т. А. Казакової [1988, с. 64–65], яка пропонує власні стратегії вирішення завдань художнього перекладу. Автор називає їх евристичними, протиставляючи термін “евристика” поняттю “алгоритм”, оскільки для художнього перекладу не існує алгоритму як набору правил, що дозволяють чисто механічно вирішувати будь-яку конкретну задачу з класу однотипних задач. Існують правила або прийоми художньо-перекладацької діяльності, що допомагають досягти успіху у вирішенні аналогічних задач, але не гарантують правильного вирішення кожної наступної перекладацької задачі. Очевидно, що реалізація стратегій пояснюється прагматичними відносинами, що виникають в процесі перекладу. Різноманіття цих відносин є калейдоскопом постійно змінюваних умов для перекладача, які включають зв'язок значення з позамовною дійсністю, експліцитний та імпліцитний мовний контекст, комунікативну установку, що пов'язує висловлювання зі змінюваними учасниками комунікації – суб'єктом мовлення і її одержувачами, фондом їхніх знань і думок, ситуацією (місцем і часом), в якій здійснюється комунікативний акт.

Вибір ефективної стратегії перекладу обумовлений як об'єктивними, так і суб'єктивними факторами. До числа перших відносяться тип тексту і тип комунікації [Райс 1978, с. 202–225]. Друга група чинників включає професійну компетенцію перекладача, що окрім володіння іноземною мовою передбачає вміння інтерпретувати і розуміти оригінальний текст [Богин, 1982]. Спираючись на суб'єктивні цільові установки, виділяють “стратегію

буквального і вільного перекладу”, “стратегію жанрової поетичної стилізації”, “стратегію неримованого перекладу” [Макарова, 2006, с. 7, с. 309, с. 315], “стратегію форенізації і доместикації / екзотизації і освоєння / очуження і одомашнення” [Воскобойник 2004, с. 172]. А. Д. Швейцер ототожнював перекладацьку стратегію з механізмом перекладу, оскільки вважав, що в рамках стратегії перекладач має зробити принциповий вибір: або зберегти конвенції вихідного тексту, або замінити їх конвенціями перекладу [Швейцер 1988, с. 33].

Пітер Ньюмарк класифікував стратегії перекладу таким чином:

- 1) стратегія послівного перекладу (необхідна при чорновому перекладі, або для передачі загального змісту першоджерела);
- 2) стратегія буквального перекладу (з подальшим редагуванням тексту перекладу);
- 3) стратегія точного перекладу (активно застосовується при перекладі технічної літератури, коли зміст є більш важливим, ніж форма);
- 4) стратегія семантичного перекладу (точний переклад з акцентом на естетичній значущості першоджерела);
- 5) стратегія адаптації (вільний тип перекладу, релевантний для перекладу художньої літератури, в особливості поезії);
- 6) стратегія вільного перекладу (переклад без збереження стилю, форми і змісту тексту оригіналу, зі збереженням основної ідеї);
- 7) стратегія ідіоматичного перекладу (зустрічається при усному перекладі в неофіційній обстановці);
- 8) стратегія комунікативного перекладу (застосовується, коли необхідно привести текст відповідно до норм мови перекладу, зробити його якомога більш комфортним для сприйняття реципієнтом) [Newmark 2008].

Поняттям “стратегія перекладу” також позначають методи, що використовуються для здійснення цілей, сформульованих при виборі стратегії перекладу. Крім того, у багатьох випадках це словосполучення означає конкретні перекладацькі прийоми, що більш стосуються поняття

“технологія перекладу”, як-то “стратегія очікування”, “стратегія столлінга”, “стратегія підстановки прямих і синтаксичних відповідностей” [Швейцер 1988, с. 4, с. 7, с. 24].

Перекладацька стратегія є запорукою правильності та адекватності перекладу. Звичайно, чітких правил для вибору стратегії перекладу не існує, проте транслатологія може запропонувати рекомендації з вибору концепції чи технології перекладу. Окрім того, якщо мова йде про лінгвокультурну адаптацію художніх текстів, це питання слід вважати не лише перекладацьким, але й лінгвокультурологічним та лінгвофілософським, оскільки така адаптація насамперед стосується проблеми співвідношення мови і культури, мови і мислення, та розуміння. Відтак, якщо феномен лінгвокультурної адаптації завжди визначається існуванням двох лінгвокультур – лінгвокультури оригіналу і лінгвокультури перекладу – в рамках нашого дослідження доцільним є вивчити більш детально стратегії лінгвокультурної адаптації, що реалізуються в перекладі художнього кінотексту.

2.2. Стратегії доместикації і форенізації

Переклад художнього кінотексту є особливою формою інтерлінгвістичної і крос-культурної комунікації, що відбувається шляхом введення фільму до іншого культурно-історичного середовища. Спираючись на той факт, що лінгвокультурний простір, в якому відтворюється кінотекст, змінюється, актуальними постають саме ті стратегії, які спрямовані на досягнення еквівалентності враження (“імпресивної еквівалентності”) [Фененко 2001], тобто здатні забезпечити той самий ступінь психоемоційної реакції, якого зазнає вихідний адресат.

Ф. Шлейермахер, об'єднавши думки своїх сучасників І. Гете, І. Гердера, А. Шлегеля, стверджував, що існує лише два методи перекладу: “Або

перекладач, наскільки це можливо, залишає в спокої автора і переносить читача до нього. Або він залишає в спокої, наскільки це можливо, читача і переносить до нього автора” [цит. за: Venuti 2001, с. 242]. Саме на основі цієї опозиції сучасні дослідники виділяють дві основні перекладацькі стратегії: “одомашнення” (domesticating approach) та “очуження” (foreignising approach) перекладу. Вибір стратегії тісно пов'язаний з роллю суб'єкта перекладацької діяльності та засобами передачі з вихідної мови на мову перекладу безеквівалентної лексики, в особливості, культурно-історичних реалій тексту оригіналу. На думку дослідників, рішення на користь тієї чи іншої стратегії також визначається екстралінгвістичними факторами: культурними, економічними, політичними та соціальними [Venuti 2001, с. 240]. Реалізуючи ці стратегію, перекладач робить вибір або на користь конвенціональних, узуальних, або на користь неконвенціональних, окказіональних мовних засобів [Гришаєва 2008, с. 444].

Стратегія форенізації набула особливого поширення у період романтизму, коли панувала думка, що читач має отримати враження від оригіналу з усією його “іншокультурністю”. Мета форенізації полягає в збереженні етноконцентричної жорстокості вихідного тексту. На практиці, форенізація являє собою “етнодевіаційний опір цінностям культури мови оригіналу, що фіксує лінгвістичні і культурні відмінності оригінального тексту” [Venuti 2001, с. 242]. Етнодевіатність полягає в тому, що метод очуження переміщує читача перекладу до автора оригіналу, створюючи “відчуття присутності чужого”. У результаті з'являється текст, не схожий ні на оригінальний текст, ні на будь-який інший текст мови перекладу.

При форенізації читачеві / глядачеві нав'язуються норми і цінності чужої культури. Проте кінцевою метою такого перекладу може бути збагачення національної культури через контакт з іншомовним лінгвокультурним простором. Зокрема, вдаючись до форенізації, Ф. Шлейермахер намагався вивести національну німецьку літературну мову з-під французького впливу [Koskinen 2000, с. 49]. Не випадково Л. Венуті

пов'язував з форенізацією Ф. Шлейермахера етноцентризм, елітизм і культурний нарцисизм [Venuti 2001, с. 139]. Вчений відзначає, що для перекладача “бажано зменшити етноцентричний примус при перекладі”. Метод очуження дозволяє обмежити примусове одомашнення світових культурних цінностей англомовною частиною світу. Відтак, ця стратегія змінює традиційно негативне уявлення про інтерференцію, тобто вплив вихідної мови на мову перекладу, і перетворює її на цінність. Такий перекладацький підхід допомагає читачеві побачити “предмет перекладу у новому ракурсі, щоб зрозуміти його краще, ніж виходило до сих пір” [Еко 2006]. Безперечні переваги очуження також включають можливість збагатити мову перекладу новими лексичними одиницями за рахунок тексту-джерела. Отже, форенізація – це метод перекладу, що полягає в очуженні вихідного тексту для того, щоб підкреслити чужорідність культури адресанта.

Стратегія доместикації застосовувалася перекладачами з часів Римської імперії, які вони не тільки опускали всі іншокультурні маркери в грецьких текстах, але й додавали алюзії на римську культуру і навіть змінювали імена грецьких поетів на свої власні, видаючи переклади за оригінальні твори. За визначенням Ф. Шлейермахера, доместикація – етноцентричне редукування оригінального тексту відповідно до культурних цінностей мови перекладу [цит. за: Venuti 2001, с. 242]. Іншими словами, це “спосіб репрезентації чужого і незрозумілого тексту в зрозумілих термінах приймаючої культури” [Koskinen 2000, с. 53]. У широкому сенсі, доместикація передбачає прозорий, легкий для розуміння стиль, завдяки якому іншомовний текст постає перед читачем менш дивним. Стратегія одомашнення вважається стратегією “згладжувального перекладу”, при якому перекладач стає “невидимим”, оминаючи поняття та явища, що вимагають додаткового пояснення, або ж замінюючи їх подібними явищами культури мови перекладу. Позитивною якістю доместикації є доступність тексту перекладу для читача культури призначення. Проте не можна не погодитися з У. Еко в тому, що у разі абсолютного одомашнення тексту перекладу “всі лінгвістичні та культурні

проблеми, пов'язані з оригіналом, втрачають свою значущість” [Еко 2006, с. 204], оскільки доместикований текст редукується та змінюється відповідно до лінгвокультури перекладу, що відображає європоцентричну, а саме англоцентричну тенденцію епохи імперіалізму.

Виходячи з визначень форенізації і доместикації, можна судити про їх ідеологічний характер (відповідно нав'язування читачеві або цінностей іноземної мови, або цінностей мови перекладу). Дійсно, при доместикації, перекладаючи текст чужої культури відповідно до канонів і цінностей своєї власної культури, перекладач впливає (часто несвідомо) на свідомість читача, зміцнюючи позиції усталених літературних і ціннісних канонів, які, в свою чергу, є маніфестацією смаків та інтересів правлячої еліти.

Перекладацька практика показує, що будь-який переклад – це неминуча доместикація. Дійсно, твір, потрапляючи до іншої культури за допомогою перекладу, так чи інакше, стає феноменом приймаючої культури. Антуан Берман відзначав, що при форенізації текст перекладу стає “місцем прояву “чужого”, навіть якщо це чуже і проявляється в термінах мови перекладу. І хоча форенізація намагається викликати відчуття іноземного, вона обов'язково є реакцією на певну ситуацію в приймаючій культурі” [Berman 1985, с. 87–91]. З цього висловлювання можна зробити висновок, що сам факт присутності форенізації в перекладі зумовлює і наявність доместикації. Також в будь-якому доместикованому перекладі можна виявити сліди форенізації, оскільки переклади здійснюються якраз заради “розбіжностей” в культурах, що в читацькому коді іменується “своєрідністю адресанта”, тобто того, що з точки зору цілого, становить найбільшу цінність повідомлення [Лотман 2005, с. 653]. Відповідно, в окремому перекладацькому проекті не може бути “чистої” доместикації або форенізації, оскільки кожен переклад є застосуванням обох стратегій з різним ступенем доместикації або форенізації. І хоча традиційно форенізація протиставляється доместикації [Venuti 2001], вони мають швидше розглядатися як “комплементарні, ніж протилежні” [Koskinen 2000 с. 53].

За думкою Лоренса Венуці, доместикація і форенізація є евристичними поняттями. Їх полюса в перекладі змінюються в залежності від часу й статусу країн адресанта й адресата. Проте незмінним залишається той факт, що акцентування або ігнорування культурних особливостей того чи іншого конкретного іншомовного тексту зумовлено домінантністю чи підпорядкованістю його культури у світі на даний момент. Вчений також звертається до скопос-теорії, демонструючи, що культура як така є невід’ємною при розв’язанні спеціальних перекладацьких питань.

Теорія скопоса (з грец. *skoros* – мета, задача) була вперше запропонована Гансом Вермеєром, а з часом розвинена Крістіаном Норд. З точки зору теорії скопосу, переклад передбачає створення тексту в цільових умовах, з цільовим завданням і для цільової аудиторії. В рамках теорії скопосу основним правилом, яким слід керуватися при перекладі, є правило скопосу. Це правило проголошує, що скопос (мета) конкретного перекладу може вимагати застосування як доместикації, так і форенізації, а також будь-якої стратегії, що існує між цими крайнощами – вибір залежить від конкретного завдання перекладача. Окрім того, вчений також ввів поняття “*Funktionsgerechtigkeit*” (функціональна вірність) та “*Loyalität*” (лояльність), маючи на увазі, що переклад має співвідноситись із авторськими інтенціями, тобто, бути вірним авторському наміру та враховувати ситуацію, в якій знаходяться реципієнти [Nord 2010].

З вищесказаного можна зробити висновок про те, що питання доместикації чи форенізації можна вважати продовженням тривалої дискусії щодо вільного чи послівного перекладу. Як показує практика, співвідношення цих стратегій підкоряються другому закону діалектики – єдності і взаємопроникненню протилежностей. Відтак, кожен окремий переклад поєднує в собі у різних пропорціях риси доместикації і форенізації, головним чином намагаючись забезпечити природність і легкість зчитування повідомлення адресанта. Причому очевидна перевага тієї чи іншої стратегії в рамках одного перекладацького проекту тягне за собою різні наслідки.

Питання про те, яку стратегію обрати – скопос тексту оригіналу або скопос тексту перекладу – вирішується не лише суб'єктивною думкою перекладача, але й врахуванням екстралінгвістичних факторів, типу тексту, культурно-специфічних умов та норм, що впливають на учасників комунікативного акту, а також мети і функцій тексту перекладу.

РОЗДІЛ 3

ЛІНГВОКУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ ПЕРЕКЛАДУ ХУДОЖНЬОГО КІНОТЕКСТУ

3.1. Адаптивні методи трансляції реалій

Текст як комунікативна одиниця містить інформацію, що називає поняття певної національної культури, а саме історичні, політичні і / або соціально-культурні терміни, які формують національну концептосферу [Верещагин 1980, с. 313]. Така специфічна частина тексту становить національно-культурну площину, що включає комунікативні і номінативні одиниці нижчого рангу. За словами А. Д. Райхштейн, національно-культурний аспект тексту виражений трьома категоріями: універсальною (що виражає загальнолюдські поняття), регіональною (що виражає поняття в межах національної культури) і національно-специфічною [1986, с. 10], що є найбільш цікавою, тому що саме національно-специфічні елементи тексту значно впливають на перебіг міжмовної та міжкультурної комунікації, переклад включно.

Культурно-специфічна інформація знаходиться поза фондом знань носіїв культури і мови перекладу, оскільки охоплює одиниці, що не існують в культурному просторі реципієнта. Відтак, інформацію або знання, які адресант бачить як такі, що не потребують пояснень, адресат сприйматиме як “чужі”, що суперечать узуальному досвіду носія приймаючої мовної культури [Швейцер с. 153, с. 155; Сорокин 1990, с. 5]. З іншого боку, текст неможливо сприймати поза його культурним фоном. Передача фонових знань, що містить першоджерело, стає запорукою успіху культурного перенесення [Горшкова 2006]. З позиції культури-відправника культурно-специфічні одиниці передають інформацію, що відображає основні характеристики національного менталітету. З позиції приймаючої культури інформація такого роду є нетиповою, нестереотипною, оскільки не взаємодіє

зі змістом етнічної мовної свідомості реципієнта [Федорова 2009, с. 144].

Теорія перекладу нараховує різні способи передачі національно-специфічних одиниць, або реалій. Наприклад, Ю. М. Катцер і О. В. Кунін виокремлюють такі способи як транслітерація, калькування, описовий переклад, комбінований спосіб (додавання до основи власномовного слова іноземного суфікса) [Катцер 1964, с. 89–90]. В.С. Виноградов, у свою чергу, виокремлює чотири способи перекладу національно-маркованих елементів: транскрипцію (транслітерацію), гіпонімічний переклад, уподібнення, дескриптивну перифразу [Виноградов 1978, с. 104]. Визнана українська професорка Р. П. Зорівчак, авторка книги “Реалія і переклад”, яка займалась саме дослідженням неперекладного в англomовних перекладах української прози, виокремила дев’ять перекладацьких способів: транскрипцію (транслітерацію); гіперонімічне перейменування; дескриптивну перифразу; комбіновану реномінацію; калькування (повне і часткове); міжмовну транспозицію на конотативному рівні; метод уподібнення (субституцію); віднайдення ситуативного відповідника (контекстуальний переклад); контекстуальне розтлумачення (інтерпретацію) реалій [Зорівчак 1989, с. 84–150].

Ряд дослідників пропонує адаптувати культурно-специфічну інформацію для приймаючої аудиторії, таким чином залучаючи додаткові енциклопедичні і практичні знання [Федорова 2009, с. 144]. На нашу думку, використання адаптивних перекладацьких стратегій є адекватним підходом до трансляції культурно маркованої лексики, оскільки немаловажним завданням перекладача є також збереження колориту та емоційної атмосфери кінокартини з усіма нюансами й відтінками. Стратегія одомашнення є таким перекладацьким підходом, що націлений на згладжування всіх чужорідних культурних елементів вихідного кінотексту з метою полегшення інтерпретації авторської задумки читачем. Розглянемо, якими саме методами реалізується стратегія доместикації при відтворенні національно-специфічних елементів англomовного художнього кінотексту українською

мовою.

Метод уподібнення має за мету відтворення семантико-стилістичних функцій реалії мови-джерела шляхом введення іншомовного аналогу цільової мови. Такий метод перекладу часто застосовується при передачі реалій побутового життя, які охоплюють предмети побуту, одягу, їжі, напоїв, грошові одиниці та інше. Адекватність перекладу не порушується, якщо заміна іншокультурної реалії відповідним аналогом з мови перекладу не призводить до будь-яких сюжетних відхилень у закодованому повідомленні, проте викликає еквівалентний психоемоційний стан глядачів. Проілюструймо цей метод на прикладі англomовних реалій, які під час обробки і трансляції кінотексту були замінені подібними українськими одиницями.

“Pilates has been working out for you. I guess you don’t seem so awkward.” – *“Ти не дарма ходив на бойовий гопак. Раніше ти був вайлуватим”*. Система пілатес, що згадується у кінострічці “Spy” (2015), набула особливого поширення у Німеччині, Великій Британії та США. У нашій країні цей комплекс фізичних вправ є відомим, проте практикується незначною мірою. Як можна зрозуміти, згадка реалії насамперед пов’язується із досягненням комічного ефекту. Відповідно, український переклад буде адекватним, якщо матиме ту саму прагматичну дію на реципієнта. Бойовий гопак, як оздоровчий вид мистецтва, притаманний лише українській культурі, і, на нашу думку, викликає реакцію, що має такий самий прагматичний ефект на українського глядача, який оригінальний текст чинить на англomовного.

“Is that so hard to believe? Because you look like a flute player in a wedding band.” – *“У це так важко повірити? Та ти схожа на баяністку з похорон мого оркестру, тому й важко”*. Заміна музичного інструменту перекладачем вмотивована відмінними культурними традиціями, які практикуються у країнах адресанта та адресата. Гра на флейті є типовою для американської нації, між тим українцям більш звичним здається баян. Незважаючи на те, що він є атрибутом російської культури, за національною

специфікою українському глядачеві буде легше взаємодіяти з концептосферою російського простору, ніж англомовного. Відтак, актуальності набувають ті самі аргументи, що були наведені вище, а саме відтворення комічного елемента досягається шляхом субституції реалій.

“You squished the sacred Viper?! He’s a flapjack!” – “Tu розчавив чарівного змія?! На відбивну!” Англомовне речення містить реалію, що не має еквіваленту в українській культурі. *Flapjack* – це солодкий запечений вівсяний коржик, виготовлений з вівса, масла, коричневого цукру та легкої патоки. По-перше, таке блюдо є невідомим українському реципієнту. По-друге, описовий переклад не є доречним, оскільки аудіоряд обмежений не більш, ніж двома секундами. По-третє, враховуючи той факт, що при перекладі увага має зосереджуватись саме на конотативному значенні цієї лексеми, доцільним є пошук відповідної української реалії, яка б також підкреслювала загрозливе положення, в якому може опинитися головний герой. Культурно-специфічна одиниця, обрана перекладачем (*відбивна*), чітко задовольняє прагматичні умови, які створюються англомовним кінотекстом.

“Oh, man, you remind me of my boy Ricky. He died, though. RIP, Ricky!” – “То ви схожі на мого коріфана Рікі. Правда, він вмер. Царство небесне, бро!” Як бачимо, перекладач має справу зі сталим англійським висловом *Rest in peace*, що функціонує переважно у країнах західної католицької та протестантської культури. Українська церковна термінологія має ряд словосполучень, які вживаються на рівних засадах з англомовним *RIP* та означають прощання з небіжчиком: *Споживай у покою, Хай земля йому буде пухом, Вічна пам'ять, Царство Небесне, Мир праху його* та інші. Однак відповідник *Царство Небесне* обирається не випадково, оскільки за сюжетом змії, якого вбивають під час сутички між домашніми й дикими тваринами, помирає героїчно, захищаючи честь знедоленого клану. Відтак, він вважається достойним, щоб потрапити одразу до раю та продовжити своє потойбічне життя щасливо. Таким чином, в українському перекладі фраза

Царство Небесне, яку проголошує ватажок-кроль, посилює значущість втрати, що поніс клан покинутих тваринок.

Наступним методом одомашнення є **міжмовна транспозиція на конотативному рівні**. Сутність такого методу полягає у заміні реалії, що в першоджерелі використовується насамперед в конотативному (переносному, образному, асоціативному) значенні, іншою реалією, що функціонує подібним чином в цільовій мові. Наведемо приклад: *“I can’t even dress like a spy. Look at you and your tailored... Everything is cut right. And mine is like a lumpy pumpkin sack dress.”* – *“Я б навіть так одягнутися не змогла. От на тобі, все по фігурі, все до ладу. А на мені, наче мішок з-під картоплі”*. Фраза з вихідного кінотексту містить лексему, що описує зовнішній вигляд героїні шляхом порівняння її сукні з гарбузом. Незважаючи на те, що гарбуз міцно закріпився в раціоні українців, цей овоч є більш значущим для американської культури, оскільки він використовується як основний атрибут свята Хелловіна. Традиція розмальовувати та прикрашати гарбузи чудернацьким чином, аби відігнати злих духів, натякає на певну недолугість, некрасивість, що імпліцитно згадується у словосполученні *pumpkin sack dress* та посилюється епітетом *lumpy*. Відтак, для прагматично рівноцінної трансляції цієї репліки обрали лексему, що має відповідну конотацію в українському культурному середовищі – *картоплю*, яка, функціонуючи у словосполученні *мішок з-під картоплі*, точно відтворює авторський задум. Окрім того, варто звернути увагу, що в українському перекладі не згадується взагалі жодний предмет одягу. *Sack dress* – це сукня-сорочка без поясу, тобто така, що не набуває певної чіткої форми на фігурі. Конотативне значення одиниці *мішок* є рівносильним до значення *sack dress*, що акцентується саме у цьому контексті.

Віднайдення ситуативного відповідника, або контекстуальний переклад – один із методів трансляції реалій, використаний при відтворенні англomовного кінотексту. Такий метод передбачає пошук оптимального відповідника у мові перекладу, зважаючи на контекст, заданий адресантом.

Щоб досягти адекватної передачі закодованого повідомлення, одночасно слід враховувати семантико-стилістичні функції національно-маркованої одиниці. Прикладом може слугувати такий уривок: “*What do you think I’m gonna do? Run over there and be like “Hey, I’m a crazy lady! Where’s the buffet? I’m from the Midwest. Where’s Blue Man Group?”*” – “*Чи по-твоєму я мала забігти: “Я кінчена американка! Де можна пожерти? Я – дівка-ковбойша! Де мої шкварки в майонезі?”* Почувши цей діалог, нескладно помітити, що український варіант значно відхиляється від дослівного перекладу. Така трансформація зумовлюється різними картинами світу та відповідно відмінними фоновими знаннями, якими володіють автор та реципієнт, з чим неминуче стикається перекладач при роботі з кінотекстом.

Так, згадка *Midwest* апелює до стереотипів, що панують в американському суспільстві, яке помилково асоціює цей регіон лише з фермерством та провінційним життям. З цих міркувань, головна героїня фразою *I’m from the Midwest* натякає на те, що такою поведінкою вона показує себе як неосвічену та обмежену провінціалку. Напроти, географічне розташування Середнього Заходу майже нічого не повідомляє українській аудиторії. Відповідно, перекладач має відшукати ситуативний відповідник, який би активував подібне стереотипне уявлення у свідомості адресата. Для українця із посереднім рівнем фонових знань американської історії та побуту ковбой насамперед постає як пастух, що мешкає у сільській місцевості на території Північної Америки. Отже, залучення реалії *ковбойша* активує той самий концептуальний образ сільської людини, закодований в англомовному кінотексті.

Інша реалія, що не може бути перенесена у незмінному вигляді до мови перекладу – це назва нью-йоркської перформанс-групи *Blue Man Group*, трійка учасників з якої відомі своїм нестандартним сценічним образом синіх прибульців. Оскільки популярність *Blue Man Group* не перетнула кордони США, перекладач вирішив повністю опустити семантику цієї лексеми та, навпаки, ввів суто українську реалію *шкварки в майонезі*, яка за контекстом

може вважатися релевантною, оскільки прив'язується до попередньої фрази головної героїні “*Де можна пожерти?*”

Таким чином, доместикація охоплює адаптивні методи, в ході застосування яких акцент зміщено на універсальне і специфічне для мови перекладу. При відтворенні реалій стратегією доместикації найчастіше за все використовують такі методи: метод уподібнення, добір ситуативного відповідника та міжмовну транспозицію на конотативному рівні. Сутність цих методів, як правило, зводиться до того, що перекладач має відшукати лексичну одиницю, що є специфічною для українського культурного простору та відповідає комунікативним інтенціям, встановленим автором.

Як було згадано вище, стратегія форенізації націлена на збереження чужорідних культурних елементів вихідного тексту у мові перекладу. Очуження вимагає від приймаючої аудиторії певного рівня фонових знань, оскільки найчастіше передбачає відсилання адресата до фактів, понять та явищ з інших культурних просторів. Щодо перекладацьких методів форенізації, слід виокремити транскрипцію (транслітерацію), калькування (повне і часткове), віднайдення ситуативного відповідника (контекстуальний переклад), метод уподібнення (субституція). Проаналізуємо, як саме вищезгадані адаптивні методи реалізуються при відтворенні англомовного кінотексту українською мовою.

Транскодування – це політерна чи пофонемна передача вихідної лексичної одиниці за допомогою алфавіту мови перекладу. Прикладом можуть слугувати такі речення:

“Hey, daddy! I made up a club. We are called the Crescos.” – *“Привіт, тату. Я створив клуб. Ми називаємося “Крескос””.*

“You are no longer an Auror.” – *“Ви більше не аврор”.*

Обидва речення містять лексичні одиниці, що позначають поняття, невідомі для приймаючої аудиторії. Оскільки в обох випадках відповідник у мові перекладу відсутній, слушною думкою є застосувати метод транскодування (транслітерації), враховуючи той факт, що контекст є

достатнім для пояснення змісту нової лексеми українському глядачеві.

Метод уподібнення також є дієвим перекладацьким інструментом, якщо мова йде про стратегію очуження. Необхідність у субституції виникає, коли сутність чужорідного поняття транслюється шляхом залучення відповідника, що є нетиповим, проте відомим адресату. Таким чином, оригінальний дух оригінального повідомлення дещо пом'якшується, але не доместикується. Наприклад:

“Burger King was booked up.” – “МакДак був зачинений”. Обидві назви позначають американські мережі ресторанів швидкого харчування, але Макдональдс є більш відомим серед українців, тому що відкриття першого *Burger King* відбулося у 2017 році, тоді як реліз фільму “*Spy*” припадає на 2015 рік. Відповідно, перекладацьке рішення застосувати метод уподібнення є вмотивованим, оскільки обрана реалія має таке саме семантичне наповнення і одночасно є зрозумілою для реципієнта. Маємо наголосити, тим не менш, що переклад є частково нерівноцінним, оскільки значення фразового дієслова *booked up* (резервувати, займати стіл) перекладено як *зачинений*. На нашу думку, прагматично адекватний переклад мав би бути ближчим до контексту: *“У МакДак всі місця зайняті”*.

“So this Orb has a real shine blue suitcase, Ark of the Covenant, Maltese Falcon sort of vibe.” – “За цією сферою ганяються мільйони людей, немовби за якимось Священним Граалем, довбаним”. В оригінальному кінотексті згадується два поняття, що відносяться до різних сфер знань. *Ark of the Covenant* (Ковчег Заповіту) – це святиня єврейського народу, що містила кам'яні скрижалі Заповіту з Десятьма заповідями і була символом домовленості між Богом та Ізраїлем. *Maltese Falcon* – яхта довжиною 80 м, одна із найбільших приватних вітрильних яхт у світі, збудована компанією Pleon Limited для американського інвестора Тома Перкінса. Перекладач вирішив опустити обидві назви, оскільки майже напевно, що український кіноглядач не має уявлення ні про приватну яхту, ні про призначення Ковчега Заповіту. Оскільки обидві реалії мають однакову конотацію і,

відповідно, можуть розглядатися як синонімічні, метод вилучення є виправданим. Однак посилання до релігійної тематики було збережено і трансльовано за допомогою введення релігійної лексичної одиниці, що є більш знайомою для української аудиторії.

“I do a lot of reading. I read palms and maps... and I’ve read all of the Hunger Games.” – *“Я взагалі багато читаю, і по мапам читаю, і по долоням. Я перечитала всього Толкіна”*. Як бачимо, при перекладі трилогія американської письменниці Сюзанни Коллінз “Голодні ігри” було замінено прізвищем визначного англійського письменника-фантаста Дж. Толкіна, який здобув славу як автор пригодницьких циклів “Гобіта”, “Володаря перстнів” та “Сильмариліона”. Така радикальна заміна пояснюється тим фактом, що “Голодні ігри” переважно розраховані на юнацьку аудиторію та майже не здобули визнання та поширеності серед дорослої публіки. Відповідно більш логічним було у перекладі вжити прізвище “батька” сучасної фентезі-літератури. Окрім цього, за контекстом мовець показує себе як досвідчений читач з великим багажем знань. У порівнянні з Дж. Толкінім, С. Коллінз має менш численну бібліографію на даний час, що ще раз підтверджує прагматичну правильність такої заміни.

Як показали вищенаведені приклади, стратегію форенізації може бути реалізовано методом уподібнення, тобто субституцією іншокультурної реалії, що є незрозумілою для реципієнта, іншою реалією з того самого культурного простору, але вже опанованою тим самим глядачем. Такий метод сприяє збереженню чужорідного духу кінострічки, проте не створює когнітивного бар’єру під час міжкультурної комунікації.

Контекстуальний переклад з пошуком ситуативного відповідника активно застосовується при очуженні англомовного кінотексту за умови, якщо вихідне речення містить слово або словосполучення, дослівний переклад якого транслює авторську задумку некоректно. Наведемо приклад із фільму “Guardians of the Galaxy”: *“I ain’t waiting around for some humie with a death wish.”* – *“Я не збираюсь чекати цього камікадзе”*. Вихідний контекст

містить дескриптивну фразу, дослівна передача якої звучала б досить неприродньо у мові перекладу. З цих міркувань, перекладачем досить влучно було введено японський термін *камікадзе*, яким у широкому значенні позначають всіх добровільних пілотів, які беруть участь у самогубних атаках. Вибір саме такого ситуативного відповідника форенізував переклад, але сприяв досягненню прагматичної мети.

Іншим прикладом можна навести термін, створений науковим фантастом Філіпом К. Діком, за романом якого Стівен Спілберг створив футуристичний трилер “Minority Report” – *pre-crime*, сутність якого зводиться до примусового втручання державних органів, спрямованого на запобігання злочинів, які ще не здійснились. Власне сюжет фільму побудований навколо поліцейської інституції, яка працює за статутом *the Pre-crime program*, що був перекладений як *Програма Профілактики злочинів*.

Калькування, як адаптивний метод перекладу, є найменш поширеним. Проте існують випадки, коли введення кальки у мову перекладу є найбільш доречним перекладацьким рішенням. Наприклад, наступна фраза була озвучена в американсько-британському фентезі “Fantastic Beasts and Where to Find Them”: “Six shots of *Gigglewater* and a *Lobe-Blaster*, please.” – “Шість шотів *Хохо-водички* та *Лобо-струс*, будь ласка”. Оскільки мова йде про назви напоїв із вигаданого світу, немає сумнівів, що мова перекладу не може запропонувати жодного відповідника. Однак, якщо звернути увагу на морфологічну будову цих одиниць, то можна помітити, що неологізми зародились шляхом злиття двох самостійних слів. Відповідно, обидва терміни були відтворені шляхом напівкалькування, оскільки одна частина перекладається відповідно до своєї семантики, а інша відповідно до асоціації, яку вона викликає.

Як було продемонстровано вище, очуження оперує частиною методів, що є релевантними при трансляції реалій стратегією доместикації. Вибір конкретного методу визначається ситуативним контекстом та позамовними

параметрами, що задаються, з одного боку, авторським задумом, а з іншого боку, позамовними характеристиками потенційного адресата. Однак стратегії форенізації і доместикації не охоплюють всі можливі перекладацькі інтерпретації культурно-специфічного тексту. Це пов'язано з тим, що, крім відтворення оригінальних чи внесення чужих культурних елементів, можливе стирання культурної специфіки загалом. Таку стратегію визначають як нейтралізацію. Вона, зокрема, є наслідком послідовного застосування гіперонімічного перейменування та дескриптивної перифрази, оскільки ці способи перекладу передбачають вживання семантично нейтральної лексики для відтворення культурно маркованої [Гаврилюк 2015, с. 71]. Наведемо приклади з англomовного кінотексту фільму “Avatar”, культурно марковані одиниці якого було нейтралізовано шляхом гіперонімічного перекладу українською мовою:

“*There is no such thing as an ex-Marine.*” – “*Солдат завжди буде солдатом”*. При перекладі було генералізовано назву роду військ, де служив головний герой. *Marine* – це солдат морської піхоти, але в українському перекладі маємо лише узагальнене – *солдат*. Частково таке перекладацьке рішення обґрунтовано, по-перше, відсутністю знань українського реципієнта про систему збройних сил США, по-друге, намаганням спростити рівень семантичної навантаженості, якої вимагає першоджерело.

“*I was First Recon myself.*” – “*Я сам починав у розвідці”*. Наведений приклад містить скорочення *First Recon*, яке розшифровується як *1st Reconnaissance Battalion* та позначає перший підрозділ Корпусу морської піхоти США. Подібно до вищезначеного прикладу, український адресат не має детального розуміння організації збройних сил США, відтак при перекладі не має сенсу зберігати детальність цієї мовної одиниці.

“*Think I felt like a shave tail Louie.*” – “*Думаєш, я перелякався?”* Маємо справу з найбільш цікавим та абсолютно вмотивованим прикладом нейтралізації культурно-специфічної одиниці. Дескриптивне словосполучення *a shave tail Louie* складається з виразу *shave tail* (сленгізм,

яким називають новоспеченого молодшого лейтенанта) та *Louie* (прізвисько для лейтенанта, найнижчого рейтингу і найменш досвідченого, серед офіцерів морського піхоти США). Як зрозуміло, обидві одиниці знов-таки відсилають українського адресата до інституту американських збройних сил, проте дещо завуальованим способом. Враховуючи невелику вірогідність подібних знань в українського приймача, а також вже обрану тенденцію до спрощення подібних військових звань при перекладі (як свідчать два продемонстровані вище приклади), найбільш правильним рішенням є нейтралізувати оригінальне речення. Однак враховуючи те, що в основі лежить ідіоматичний вираз у групі зі сленгізмом, слід звернути увагу саме на образне значення, яке вони передають. Відтак, за контекстом використання дієслова *перелякався* є прагматично вмотивованим.

Ще один влучний приклад гіперонімічного перекладу прозвучав у стрічці “Guardians of the Galaxy”: “*No, not her, him! Learn genders, man!*” – “*Ні, не її, його! Вчи займенники, пеньок!*” Перекладачем було застосовано метод генералізації, оскільки окрім власне мовних обмежень, слід також пам’ятати про аудіовізуальні рамки, які передбачають насамперед обмеженість у часовому ряді. Зрозуміло, що малось на увазі *роди займенників*, проте вимовляння цієї фрази порушило б тривалість кадру, тому узагальнений переклад цього словосполучення до *займенників* є обґрунтованим.

Таким чином, трансляція англійських реалій українською мовою у рамках адаптивних стратегій передбачає застосування цілої низки адаптивних методів. Одомашнення найчастіше реалізується шляхом субституції, міжмовної транспозиції та пошуку ситуативного відповідника, в результаті яких іншопольська реалія замінюється або перекладацьким аналогом, або доречним контекстуальним відповідником. Очуження застосовується менш активно порівняно з одомашненням та передбачає залучення таких методів, як транскодування, калькування, субституція та контекстуальний переклад. Більш того, ряд випадків вимагав звернутися до

стратегії нейтралізації, заснованої на методі гіперонімічного перекладу, яка передбачає повне опущення реалії за умови, якщо потенційний реципієнт скоріше за все не зрозуміє значення культурно маркованої одиниці через розбіжність картин світу та фонових знань реципієнтів оригінального та перекладеного кінотекстів.

Для наочності наведено відсоткове співвідношення основних лінгвокультурних адаптивних стратегій, що були застосовані при відтворенні англійськомовних кінотекстів для української аудиторії (див. Рис. 3.1).

3.2. Фразеологічні одиниці як засіб стилістичної виразності мови перекладу

Фразеологія – це лексичний шар, що входить до національно-культурної мовної спадщини та оперує мовними засобами, що забезпечують яскраву художню образність. Фразеологічні одиниці, як правило, слугують для інтенсифікації стилістичного забарвлення та експресивності, що є своєрідним інструментом протидії клішованому мовленню. Дослідники підкреслюють, що фразеологічна одиниця, будучи засобом художньої виразності, може існувати в рамках будь-якого функціонального стилю мови і виконувати такі функції як емоційно-підсилювальну, характерологічну, функцію створення образності, функцію створення іронічного і гумористичного ефекту [Виноградов 1977, с. 73; Кунин 1996, с. 110].

Складна семантика фразеологізму пояснюється тим, що вона передбачає наявність як предметно-логічних, так і конотативних компонентів, серед яких:

- 1) переносний чи образний компонент значення фразеологізму;
- 2) прямий чи предметний компонент значення фразеологізму, який складає основу образу та образний стрижень;
- 3) емоційний компонент;

4) стилістичний компонент;

5) національно-етнічний компонент [Карташкова 1999, с. 31–32].

Із фразеологічними одиницями пов'язані стійкі асоціації, які проєктуються на людину. Образ, створений фразеологізмом, впливає на асоціативне мислення реципієнта, стимулюючи відповідну реакцію. Експресивна виразність фразеологізмів викликає емоційний відгук читачів – пробуджує уяву, спонукає адресатів до виявлення свого ставлення до зображуваних подій, робить текст цікавішим, доступнішим, “більш мальовничим, сповненим почуттів” [Пилинський 1977, с. 36]. Фразеологізми допомагають “авторові виявити свої почуття, ставлення до фактів, подій і викликають відповідні емоції в читачів, а також сприяють наочності у вираженні думок і почуттів, які майстер слова прагне передати у формі образних уявлень” [Пилинський 1977, с. 40].

Окремою рисою фразеологізмів є здатність зберігати та відображати національний менталітет та культуру народу-носія. Саме тому фразеологізми часто носять яскраво національний характер і присутність фразеологічної одиниці в художньому тексті змушує перекладача стикатися з проблемою передачі безеквівалентної лексики, яка вирішується залученням різноманітних адаптивних методів. Однак у своєму дослідженні ми проаналізуємо функціонування фразеологічних одиниць введених до українського перекладу англомовного кінотексту як результат доместикації першоджерела та причини такого перекладацького рішення.

За семантичною класифікацією В. В. Виноградова [1977, с. 73], який за критерій бере ступінь з'єднаності складових частин і співвіднесеність значення усього вислову з семантикою його окремих складників, виділяють три типи фразеологізмів: фразеологічні зрощення (ідіоми), фразеологічні єдності і фразеологічні сполучення. До цих трьох класів М. М. Шанський [1988] додає ще четвертий клас фразеологічних виразів, до яких належать такі стійкі в своєму складі і вживані фразеологічні звороти.

Проаналізувавши український переклад, ми виділили три групи

фразеологічних одиниць, які було введено перекладачем. Перша група охоплює **фразеологічні зрощення**, або **ідіоми**, наприклад:

“What is this thing? Look how it thinks it’s so cool. It’s not cool to get help! Walk by yourself, your little gargoyle.” – *“А це що таке? Воно думає, воно круте. Дулю з маком. Ходити навчись, відьмо”*. Наведені рядки звучать у сцені, коли єнот, як представник іншої раси, бачить маленьку дівчинку та зневажливо висловлюється щодо її присутності на планеті Ксандар. В український переклад було введено ідіому *дуля з маком*, по-перше, для запобігання повторення (it is cool / it is not cool), по-друге, для передачі ставлення мовця до спостережуваного. Окрім цього, реалія *gargoyle* змінюється на *відьму* через відмінність фонових знань адресанта та адресата, що є запорукою доступності повідомлення для дитячого сегменту аудиторії.

“Pretty sure, the answer is “I am Groot.” – *“Зуб даю, скаже: “Я є Грут”*. Використання ідіоми в іронічному значенні додає яскравості цьому зауваженню, оскільки за сюжетом лексикон деревоподібного гуманоїда складається з трьох слів: *Я, є, Грут*, відтак він на будь-яке звертання виголошує лише ці слова, що не може не прокоментувати його товариш.

Друга група включає **фразеологічні єдності**, які також вводяться замість стилістично нейтральних рядків оригінального кінотексту.

“Give up on your dream, Susan.” – *“Закоти губисько, Сюзен”*. Вибір ідіоми як перекладацького відповіднику вмотивовано адекватним відтворенням семантики англомовного тексту, тому що збережене негативне забарвлення фрази про покинення своєї мрії впливає на українську аудиторію тою самою мірою, як і на іноземного глядача. Причому на лексичному рівні сталість виразу однаково характерна як для мови оригіналу, так і для мови перекладу, оскільки фразове дієслово *to give up (on something)* і фразеологічна єдність *закотити губисько* мають саме таку семантику, лише якщо збережено їх синтаксичну структуру.

“We need someone to follow De Luca without being detected... but it can’t be any of you.” – *“Мені треба, щоб Де Лука не про що не довідався... а вас*

доречною, враховуючи, по-перше, що головним чоловічим персонажем мультиплікаційної картини є саме собака, по-друге, що обрана приказка має той самий прагматичний потенціал, який властивий оригінальному кінодіалогу.

“*So what, it’s better than 11%? What the hell does that have to do with anything?*” – “Коня кують, а жаба лапу підставляє, аби щось лягнути”. Такі рядки звучать від Ракети та адресуються Грутові, який володіє обмеженим запасом слів. Мова йде про рятувальний план, який складений лише частково, і герої як раз обговорюють, наскільки вони прогресували у своєму задумі. Особливість перекладу в тому, що перша частина фрази *so what, it’s better than 11%* є поглядом Грута на стан справи, що озвучується єнотом, оскільки лише він розуміє його думки. Друга частина є власне реакцією єнота на цей погляд, який зводиться до того, що 11% плану – це майже нічого і навіть на може сприйматися за задум, а відтак, погляд Грута не є цінним вкладом до обговорень. В українському перекладі маємо українське прислів’я, яке головним чином утілює ставлення Ракети до того, що відбувається. Доцільність такого перекладацького варіанту можна пояснити іронічним забарвленням, якого потребує контекст та яке забезпечується безпосередньо залученням фольклору, а отже, відбувається інтенсифікація емоційної атмосфери цієї сцени кінокартини.

Таким чином, використання фразеологічних одиниць при перекладі кінотексту українською мовою допомагає зробити мовленням героїв живим та емоційно різноплановим. За умови дотримання канонів адекватності перекладу, фразеологічна лексика є одним із досить потужних інструментів доместикації іноземного кінотексту для приймаючої аудиторії. Доречно введені фразеологізми слугують джерелом експресії та забарвленості, а також засобом відтворення іронічної або комічної атмосфери, що є запорукою створення необхідного впливу на адресата.

3.3. Розмовна лексика як інструмент стилістичної тональності: вмотивований та невмотивований переклад

Перекладацький підхід до кінотексту визначається не лише позамовними параметрами та суб'єктивними упередженнями перекладача, але й формою кінопродукту. Сучасні дослідження демонструють, що техніка перекладу змінюється відповідно до того, письмову чи усну форму (дублювання, переклад субтитрами, переклад закадровим голосом) матиме перекладний текст під час знайомства з глядачем, оскільки усне мовлення має ширший резерв лексики, яким перекладач може послуговуватись, не порушуючи мовні норми [Горшкова 2006].

Сучасна мовна ситуація характеризується всеохоплюючою тенденцією до демократизації та свободи, яка стосується всіх існуючих лексичних пластів. Розширення кордонів між лексичними пластами призвело до включення зниженої розмовної лексики до літературних засобів вираження, оскільки сьогодні просторічна, фамільярна та жаргонна лексика не вважається такою, що порушує культурні, соціальні та естетичні мовленнєві норми. Активне звертання до знижених пластів лексики пояснюється насамперед їх особливостями в культурно-семантичному плані. Зниженим розмовним елементам властиве національне маркування та емоційна насиченість, оскільки образи, з яких вони походять, беруться з народної мови. Як правило, в художньому тексті знижені розмовні елементи виконують стилістичну функцію (мовна характеристика героїв, авторська мова, уявлення про соціально-ієрархічні відносини, опис побуту, звичаїв і місцевого колориту). Відтак, стилістична забарвленість знижених лексичних одиниць становить особливий інтерес у перекладознавчому полі у випадках, коли перед перекладачем стоїть завдання зберегти або наділити першотвір народним характером.

Стратегія доместикації має за мету саме адаптацію іншопольованого тексту до культурного простору реципієнта. З цієї причини, використання

розмовних та знижених елементів при трансляції кінотексту є доцільним, якщо має місце апеляція до національно-колеритних образів, що забезпечують необхідне забарвлення. Враховуючи, що розмовна мова являє собою перетин усіх мовленнєвих реєстрів, її включення робить перекладений текст доступним та зрозумілим для будь-якої вікової аудиторії, тому що від потенційного адресату не вимагається високого рівню фонових знань. Наведемо приклади, де функціонування розмовних лексичних одиниць вважається виправданим з прагматичної точки зору.

“I’d watch your tone, sunshine.” – *“Т*у б фільтрував базар, солоденький”*”*. Такий рядок звучить перед початком сварки між двома собаками (головними героями) та вуличними котами, на яких вони натрапили. Оскільки мовлення героїв має відповідати їх зовнішності та образу, почути таку фразу від кота, що мешкає на звалищі та ненавидить людей, а відповідно й домашніх тварин заодно, є досить природнім для глядача. Відповідно, можна стверджувати, що прагматична установка, яка задається сценарієм та режисером, дозволяє перекладачу вдатися до розмовної лексики, а саме сленгу. Наведемо ще декілька прикладів введення сленгових елементів до перекладу, що зумовлені комунікативною ситуацією.

“Can you believe this party?” – *“Тут просто бомбова тусня!”*

“Hey, we had a deal, bro!” – *“Ми домовлялись, що за кидалово?”*

“What is it?” – *“Що за базар?”*

“What is this crazy joint?” – *“Що це за навіжена туса?”*

“What’s going on here?” – *“Она, а що це тут за движняк?”*

“What’s going on over there?” – *“А що це там за движуха?”*

З одного боку, бачимо, що англomовний кінотекст є стилістично нейтральним, відповідно немає ніяких підстав вдаватись до використання забарвленої лексики. З іншого боку, мультиплікаційний продукт орієнтується насамперед на дитячий сегмент глядачів, а потім вже на зрілу аудиторію, тому введення розмовних елементів є виправданим, особливо якщо зображувані герої відрізняються нонконформістською поведінкою.

Іншим лексичним пластом, яким визначається український адаптований переклад, є жаргонізми. Актуальності набувають комунікативно-прагматичні фактори, на які перекладач має зважати в першу чергу, а саме режисерські інтенції, закодовані в іншокультурному тексті. Пояснимо на прикладі: “*Jeez. You had to take me to such a dump? Come on, cheapskate.*” – “*Боже, в таку діру мене привів, мов гендель для бомжів*”. За сюжетом кінокомедії “*Spy*” після вдалої операції головну героїню колега запрошує до вишуканого ресторану, щоб відзначити цю подію. Проте вона, будучи дівчиною з простими звичками, з’їдає серветку, переплутавши її зі стравою. Аби не завдати собі ганьби, дівчина вирішує вдати, що це місце для неї занадто просте. Як можна помітити, український переклад значно відхиляється від англomовного варіанту. В оригінальному кінотексті Сюзен називає його скнарою (*cheapskate*), а український перекладач вирішив вдатися до порівняння, назвавши ресторан *гендель для бомжів*. Незважаючи на те, що переклад далекий від дослівного, прагматичний потенціал першоджерела можна вважати відтвореним, тому що із такого порівняння українському глядачеві стає зрозумілим положення героїні.

“*So where are you from, my fuzzy angel?*” – “*То звідкіля ти є, пухнаста фраєрко?*” У цьому випадку за аналогією такий переклад може мати місце, по-перше, тому що звертання адресоване досить сміливій та навіть зухвалій героїні, яка вирішує всі труднощі шляхом напору та тиску. По-друге, при розгляді аудіоряду у сукупності із візуальним вимальовується досить іронічний образ, оскільки ангельська зовнішність персонажу поєднується із доволі агресивним характером. Проте, якщо англomовний глядач сприймає такий контраст та робить висновки самостійно, то українському реципієнту допомагає перекладач, переводячи інформацію з імпліцитного рівня на експліцитний словосполученням *пухнаста фраєрко*.

Найпоширеніший лексичний пласт зниженого стилю, введений в українській кінотекст – це просторіччя, що характеризуються різкою зниженістю, виразною оціненістю та експресивністю. Причини й характер

введення знижених одиниць до перекладу є різноманітними. Так, наприклад, одна із героїнь мультфільму відрізняється надзвичайною егоцентричністю та власне не переймається щодо проблем своїх друзів. Відтак, її відповідь на питання друга переклали таким чином: *“Do you know what? I just... I don't really care.”* – *“Ти знаєш що? Якщо чесно... Мені якось начхати”*. Хоча український переклад задає дещо інший тон бесіди, така інтенсифікація емоційної атмосфери є виправданою, оскільки акцентована риса характеру героїні підтверджується невербальними знаками у кадрі, а саме жестами персонажу у цьому кадрі.

Або такі рядки виголошує один із головних персонажів мультфільму *“The Secret Life of Pets”*, коли дізнається, що сусід намагається переконати їх власницю повернути його до притулку: *“Are you trying to get rid of me?”* – *“Ти що хочеш здихатись мене?”* Спираючись на той факт, що сюжет кінокартини побудований на протистоянні та конкуренції цих двох персонажів, просторічна лексика в їх діалогах слугує інструментом посилення негативної тональності повідомлення та напруженості взаємин між героями.

Тим не менш, доместикований український кінотекст містить значну кількість прикладів, коли просторічні одиниці, на нашу думку, не мають контекстуальної обумовленості і, відповідно, порушують прагматичну адекватність перекладу.

“We'd like to get to our private business here, if you don't mind.” – *“У нас тут стрілку забито, ми хочемо перетерти”*. Така репліка звучить під час неприємної ситуації, коли герой кінокартини *“Cars”* Сирник, опинившись в туалетній кімнаті, заважає супротивникам помститися шпигуну ЦРУ. Аби трактор їм не заважав, вони просять його залишити їх, при цьому якщо англomовний кінотекст не несе негативних конотацій, а, навпаки, містить формулу ввічливості (*if you don't mind*), то український варіант є негативно забарвленим і тому створює негативну атмосферу у сприйнятті персонажів. Таким чином, зміна регістру мовлення призводить до відхилень у прагматичній адекватності. На нашу думку, більш доречно було б перекласти

так: *У нас тут особисті перемовини, з вашого дозволу.*

Іншим цікавим прикладом може слугувати ще одна сцена із кінострічці “Cars 2”, коли замінований Сирник, який ось-ось підірветься, намагається втекти від Блискавки, щоб врятувати йому життя, проте, на жаль, один із найкращих гонщиків світу не відстає від трактора ні на секунду. Будучи у розпачі, він кричить: *“Got to keep away from McQueen!”*, що в українському перекладі звучить так: *“Як відірватися від цього дурбеліка?”*. Комунікативна ситуація, в якій знаходяться обидва мовця, не дає підстав перекладати ім’я основного героя, як *дурбелік*, заважаючи на той факт, що мета такого вигуку – це показати розпач та хвилювання. На нашу думку, слід було б залишити ім’я головного героя: *Як відірватися від МакКвіна?*

Проаналізувавши всі розмовні лексичні елементи, наявні в українському адаптованому перекладі, можна стверджувати, що у більшості випадків їх введення до українського кінотексту є виправданим, оскільки контекстуальна обумовленість, представлена образами та характерами персонажів, а також комунікативними ситуаціями, змальованими у кінокартині, може змушувати перекладача до зміни стилістичної тональності повідомлення. Однак, ряд стилістично знижених елементів було введено, на нашу думку, безпідставно, що призвело до відхилень від прагматичної установки першоджерела. Порівнюючи іноземний та український кінотексти, виявляється розбіжність у стилістичному забарвленні кінопродукту. Англomовний кінотекст більшою мірою визначається як стилістично нейтральний, український кінотекст, у протипагу, характеризується сильною експресією, яка виражається нелітературними лексемами. Якщо сленгові форми ще можуть бути виправдані апеляцією до підліткового сегменту глядачів, а також спробою підсилити образи персонажів, то функціонування багатьох просторічних лексем, як девіантної лексичної групи, на нашу думку, не є доречним і виправданим, зважаючи на те, що головною глядацькою публікою виступає зазвичай дитяча аудиторія. Значна частина таких стилістично знижених слів відображає грубо-зневажливе ставлення до

об'єкта, відповідно викликає негативну оцінку, несхвалення, особливо з боку дорослих, оскільки діти скоріше наслідуватимуть героїв. Невмотивована знижена лексика спотворює мовлення персонажів своєю неправильністю, а іноді – неестетичністю та грубістю, якщо мова йде про інвективну лексику, що не сприяє вихованню мовної культури молоді. Подібних перекладацьких трансформацій слід уникати, оскільки головним завданням завжди залишається вірність режисерському задуму.

3.4. Алюзивні елементи у стратегії одомашнення

Будь-який кінопродукт існує у межах певного культурного простору і являє собою сукупність посилань до прецедентних текстів. Щоб потенційний реципієнт зміг декодувати імпліцитне повідомлення відправника, слід будувати текст у рамках пресупозиції комунікантів. Гетерогенний характер кінотексту передбачає вертикальну зв'язність інформації, яка вимагає адресата зчитувати авторський задум нелінійно, тобто керуючись посиланнями, що ведуть до інших текстів, які, як правило, на стилістичному рівні виражаються цитатами, ремінісценціями та алюзіями.

За словами І. В. Арнольд, алюзія – це включення “іншого голосу” у текст, яке дозволяє автору ввести до його дискурсу іншого мовця, тобто спостерігається “зміна суб'єкта мовлення” [2002, с. 37]. У тексті алюзія представлена певним елементом, що посиляє до іншого відомого поняття, події чи феномену, закріпленого у тезаурусі потенційного реципієнта. Основне призначення алюзії – це референція, що набуває дії за умови, якщо повідомлення ґрунтується на екстралінгвістичних пресупозиціях мовця (автора) і слухача (читача). За будь-якою алюзією стоїть прецедентний текст, що містить імпліцитне повідомлення, до якого автор посиляє читача. Феномен імпліцитності ініціює непрямий діалог між адресантом та адресатом, де останній має перевести інформацію з імпліцитного поля до

експліцитного, застосовуючи свій тезаурус знань та розв'язуючи головоломку автора.

Одним із аспектів нашого дослідження є аналіз алюзивних елементів, які вводяться до українського кінотексту як засіб реалізації стратегії доместикації, при цьому тезаурус потенційного реципієнта у даному випадку апелює до національної, а не універсальної мовної картини світу. Наведемо приклади, що демонструють, яку саме роль виконує алюзія в українському адаптованому перекладі.

Одним із компонентів, змінених під час перекладу, були пісні. Українська нація – одна з наймузичніших у світі. Проте англomовні співанки чужі вітчизняному глядачеві, тим більше – юній аудиторії; вони не несуть ні інформаційного, ні емоційного навантаження. Тому українському глядачеві знайомими і ріднішими будуть пісні, які входять до його національного універсуму. З цієї причини перекладачем було змінено елементи чужорідної культури на елементи українського фольклору: “*Tentacles and serpent’s wings, they...*” – “*Ти казала в понеділок, підемо разом по барвінок...*” З огляду на дитячу глядацьку аудиторію, подібні трансформації є запорукою створення атмосфери невимушеності та веселощів. Зауважимо, що оригінальні тексти пісень створювалися винятково для конкретної мультиплікаційної картини. Під час їх перекладу поставали проблеми збереження змісту, ритми, ліпсінгу (досягнення повної синхронізації звукового і візуального ряду в фільмах). Але маленькій дитині набагато приємніше і зрозуміліше почути знайому народну пісню “*Ти казала...*”, ніж пісню про щупальця (*tentacles*) або крила змії (*serpent’s wings*), що скоріше лякає, ніж викликає посмішку. Відповідно, доречність алюзії в українському кінотексті може бути пояснена досягнутим прагматичним ефектом.

Іноземна публіка, насолоджуючись історією про монстрів, чує знайому мелодію, яка є практично невідомою українському глядачеві, з іншої американської стрічки “*Красуня і чудовисько*”. Для створення психологічного комфорту в український переклад було введено алюзію на

відому новорічну дитячу пісню:

*“Sit in shadow long,
And no one hears miss Kong,
And then one lemon lump.”*

*“У лісі, лісі темному,
Де ходить хитрий лис,
Росла собі ялинонька,
І зайчик з нею ріс”.*

На наш погляд, це – найпростіший і найшвидший спосіб зацікавити маленького глядача, налаштувати його на позитивний лад, а у дорослої – аудиторії освіжити дитячі спогади.

Наведемо ще кілька прикладів використання алюзій на українські пісні. *“I don’t know, but it’s been said, I love scaring kids in bed...”* – *“Їхали козаки, гуркотів їх трактор...”* – Український переклад містить алюзію на народну пісню *“Їхали козаки із Дону додому”*. У дорослого глядача посмішку може викликати сусідство в одному рядку назв реалій різних епох, лексем *козаки* і *трактор*, а у маленького – той факт, що про славнозвісних козаків співають казкові монстри. Отже, введення елементів, що апелюють до інших концептів, пов’язаних із національною самобутністю реципієнтів, допомагає адаптувати першотвір до культурного простору реципієнта.

“You and me, me and you, both of us together...” – *“Чом твоє око сяє тим чаром...?”* Ці англомовні рядки було створено спеціально для американського анімаційного фільму. В українському адаптованому перекладі публіка чує знайомий душевний мотив. Це не що інше, як алюзія на українську пісню, слова якої належать перу Івана Франка (поезія *“Ой ти, дівчино, з горіха зерня...”*, створена за фольклорними мотивами), а музика – Анатолію Кос-Анатольському. Але, як може помітити глядач, дівчина-монстр, про яку співається пісня, одноока. Тому при перекладі було досить дотепно змінено число іменника *очі* з множини на однину.

Алюзії на народні пісні – не єдиний спосіб надання іноземній анімаційній стрічці зворушливого українського колориту. Цікавим і досить оригінальним, на наш погляд, є включення в текст перекладеного мультфільму рядка із пісні відомої сучасному українцю – *“Танці”* музичної

групи “Воплі Водоплясова”: *“Look out, ladies. Matter’s fitting to get funky.”* – *“Дівчонкі, сьогодні в клубі будуть танці”*. На нашу думку, адаптувати іноземний кінотекст не лише до українського фольклору, а й до сучасної популярної культури – це вдале рішення, оскільки таким чином і перекладач, і публіка знаходяться “на одній хвилі”, відповідно виникає почуття захоплення і взаєморозуміння одночасно.

Алюзія може відсилати не лише до популярної пісні, але й до інших творів кіномистецтва. Так, за сюжетом кінокартини “Cars 2” таємного агента Фіна Макмісла викрили: *“I got to admit, you tricked us real good.”* – *“Ну, Штірліц, ніфігово ти нас розвів”*. У цій фразі згадується Макс Отто фон Штірліц — літературний персонаж, герой багатьох творів російського радянського письменника Юліана Семенова, радянський розвідник-нелегал, що працював в інтересах СРСР у нацистській Німеччині та деяких інших країнах. Схожість між Штірліцом та Фіном дає підставу перекладачу ввести в український переклад ім’я відомого героя, проте у кінокартині ця фраза набуває саркастичного звучання. Прагматичний потенціал оригіналу збережено, але український кінотекст має більш яскраву стилістичну тональність, тому що відсилає до відомого літературного образу.

“Chop, chop. Our guests will be here soon.” – *“Цигель, цигель, бо гості вже скоро прийдуть”*. Український переклад включає в себе алюзивний елемент, пов’язаний з іншим прецедентним текстом, а саме популярною радянською комедією “Діамантова рука”. У даному контексті ця фраза виконує не функцію кодового слова, а слугує вигуком. Тим не менш, така референція до загальновідомої кінематографічної спадщини насамперед орієнтована на дорослий сегмент глядачів, які скоріше за все схвально відреагують на подібну згадку під час перегляду кінострічки.

“Now, it’s back to our primary mission: the downfall of the human race. It is on!” – *“Так, повертаємось до місії №1: ліквідувати людську расу. Людиняку на гілляку!”* Як можна помітити, варіант українського перекладу є досить вільним, оскільки перекладач на власний розсуд ввів алюзію на українського

лідера радикальної партії Олега Ляшка, репутація якого насамперед пов'язується з радикальними лозунгами, скандалами та агресивною поведінкою. За кіносценарієм подібними рисами володіє головний антагоніст мультиплікаційної стрічки, кролик Сніжок, який своїм життєвим призначенням вважає винищення людської раси шляхом революції та анархії. Беручи за основу таку паралель між відомим політиком та основним персонажем кінофільму, перекладач намагається зробити образ кролика більше комічним, ніж агресивним, імпліцитно порівнюючи героя з реальною особистістю. Зважаючи на те, що така референція апелює до пресупозиції дорослої аудиторії, запропонований варіант перекладу посилює емоційний фон кінопродукту, а отже, збільшує його потенційний вплив на адресата. Тим не менш, слід бути обережним, залучаючи до перекладу поняття або події, що мають швидкоплинну природу, оскільки кінопродукт передбачає неодноразове відтворення. Відповідно, якщо під час релізу у кінотеатрах подібні трансформації мають шанс на успішне сприйняття глядачем, то з часом їх правильне розтлумачення реципієнтом буде ускладнюватися, оскільки денотат більше не входить до пресупозиції адресата.

“Remember me!” – “Пом’яніть незлим, тихим...” Наведений приклад демонструє, як обраний варіант перекладу одночасно відтворює прагматичний потенціал першоджерела і звертається до національно-культурного фону знань цільового реципієнта. Таке перекладацьке рішення можна вважати адекватним, оскільки “Заповіт” Т.Г. Шевченка є однаково відомим юнацькій та дорослій аудиторії, відповідно сегмент дії такого стилістичного прийому охоплює більшість глядачів, що веде до активнішого діалогу, що відбувається між автором і читачем.

“You want me to have Cagney and ... Lacy explain it to you?” – “Ти хочеш, щоб Володя і його брат Віталя, пояснили це тобі?” В англomовному кінотексті маємо посилення до популярного у 1980-х рр. телевізійного серіалу у жанрі поліцейської драми “Cagney & Lacey”, що згадує імена двох головних жіночих персонажів. Звичайно, така інформація не входить до

пресупозиції пересічного українця, тому метод транскодування є неефективним через втрату імпліцитного компоненту повідомлення. Як наслідок, заміна англомовних антропонімів українськими власними іменами є вмотивованим перекладацьким підходом. Окрім цього, алюзія на всесвітньо визнаних братів-чемпіонів Володимира та Віталія Кличків робить такий варіант переклад адекватним з точки зору прагматичної інтенції автора, тому що іноземний та український кінотексти викликають однакову емоційну реакцію.

Таким чином, використання алюзійних елементів є одним із методів одомашнення іншокультурного джерела до цільової аудиторії. При введенні референції до інших текстів, слід мати на увазі, що репрезент має входити до пресупозиції і автора, і читача для того, щоб імпліцитна інформація була розкодована правильно. Алюзія як стилістичний прийом впливає на тональність кінотексту і, відповідно, діалог між режисером та глядацькою аудиторією. Незважаючи на те, що український переклад частково є вільним, прагматична установка автора однаково реалізується в оригінальному та адаптованому кінотексті.

Враховуючи в сукупності елементи українського кіноперекладу, які мають за мету або зміну стилістичної тональності першотвору, або адаптацію кінотексту до лінгвокультурного простору адресата, було розраховано кількісне співвідношення фразеологічних одиниць, розмовних лексичних одиниць і алюзивних елементів, введених перекладачем до українського кіноперекладу (див. Рис. 3.2).

3.5. Переклад мультиплікаційного кінотексту для дорослої аудиторії

Мультиплікаційний продукт, як правило, орієнтується на всі вікові категорії, оскільки цей жанр для сімейного перегляду. Такий екстралінгвальний чинник має враховувати перекладач під час трансляції

англомовного тексту українською мовою. Прагматичне завдання перекласти однаково цікаво для досвідчених та маленьких глядачів вимагає ряду трансформацій з іншокультурним текстом. Досліджуваний український переклад містить низку елементів, які мають за мету викликати реакцію насамперед у дорослої публіки. Привернути увагу дорослих та, більш того, викликати в них почуття захвату, набагато складніше, ніж у юних глядачів, тому що освіченість та мудрість, притаманна зрілим людям, перетворює цікаве для молодших на досить нудне та тривіальне для старшого покоління. Проте, український переклад відрізняється від оригінальної версії тим, що у певних місцях є адаптованим до зрілої аудиторії завдяки дотепності та гарному почуттю гумору перекладача.

Наприклад, тягачу Сирнику роблять зауваження щодо застарілості його мотору, на що він відповідає: *“But I ain’t perfect.”* – *“Ну, я і сам уже не комсомолец”*. Як відомо, комсомолец – це член Російського ленінського комуністичного союзу молоді (1918–1992), але згадана організація перестала існувати ще в ХХ ст., доволі логічно, що сучасні діти не тільки не асоціюють себе з вищезгаданим явищем, але й не мають про це уяви. Навпроти, старше покоління, як свідок та учасник цієї історичної події, схвально оцінить подібний переклад, оскільки згадка про минуле “освіжить” приємні спогади. Відтак, посилений прагматичний вплив на реципієнта більш зрілого віку виправдовує такий вільний підхід до процесу перекладу, незважаючи на відхилення від оригінального кінотексту.

У наступному прикладі на питання агента-шпигуна, що цікавився посадою сільського трактора, Сирник відповідає: *“Let’s just say I’m AAA affiliated”* – *“Та мені хоча б у ЖЕК пристроїтись”*, де AAA – American Automobile Association (Американська Автомобільна Асоціація) – це некомерційна організація, що надає послуги на дорогах членам свого клубу. Українській дорослій аудиторії добре відома Житлово-експлуатаційна контора (ЖЕК), яка відповідає за житловий фонд будинків та його технічний стан, як і відомо те, що престижними місцями роботи ця організація не

виділяється, саме з цієї причини відповідь тягача набуває жартівливого змісту. Навпроти, маленькі глядачі навряд чи нададуть значення цій фразі, оскільки у їх свідомості ще відсутнє це явище.

Маємо ще декілька прикладів українського перекладу, орієнтованого на дорослих. Машина Роман у мультиплікаційній картині “Тачки” цінується як високо кваліфікований спеціаліст з фарбування автомобілів. Аби підкреслити його майстерні вміння, про нього кажуть: “*Ramon will paint you up right!*” – “*Роман пофарбує на 5!*” В українському контексті *пофарбувати на 5* означає зробити на відмінно, проте загальновідомо, що у ХХІ ст. шкільна система оцінювання спирається на 12-бальну шкалу, а 5-бальна шкала була актуальна для освіти минулого століття, тобто сучасний школяр навряд чи правильно зрозуміє цю фразу, яка могла автоматично виникнути як перекладацька ідея, адже часи, коли перекладач стрічки навчався в школі, “5” – було найвищою оцінкою.

Подібну хибну асоціацію глядачі чують й у інших кінострічках, оскільки переклад координується тією ж самою людиною. Так, при перегляді фантастичної комедії “Guardians of the Galaxy” чуємо жарт, що апелює виключно до зрілої публіки:

“*Here it is.*”

“*Ось вона*”.

“*What is the bullshit?*”

“*Що за розводняк?*”

“*Bullshit?*”

“*Розводняк?*”

“*Solsa, I’ll have you know...*”

“*Солса, до твого відому...*”

“*It’s the nuke.*”

“*Це нанобомба*”.

“*Clever girl.*”

“*Сідай, 5*”.

Враховуючи комунікативну ситуацію, відповідь *clever girl* не є схваленням розумових здібностей, а скоріше іронією. Відповідно, *Сідай, 5* можна вважати адекватним перекладацьким відповідником.

Переклад системи оцінювання також підпадає під вплив доместикації: “*Let’s see. Templeton, Timothy. Middle name – Leslie. Mostly C’s.*” – “*Темплтон Тімати, друге ім’я – Телесик. Вчишся на трієчки*”. При перекладі англomовну

шкалу оцінювання було замінено радянською, а не сучасною українською. Таке перекладацьке рішення звужує діапазон прагматичної дії кінопродукту, тому що дитяча аудиторія, імовірно, не розшифрує авторське повідомлення. У цьому контексті, коли адаптований елемент вживається у прямому значенні, представлений варіант перекладу не є прагматично адекватним, оскільки дитяча аудиторія, як і зріла, має досягнути за сюжетом, що головний персонаж не є відмінником. Більш того, друге ім'я героя було доместиковано (Телесик), тоді як прізвище та перше ім'я транскодовано (Темплтон Тімати). Подібна неоднорідність, вірогідно, спрямована на створення гумористичного ефекту (тому що обрано ім'я казкового персонажа), але насправді викликає незрозуміння з боку глядача, оскільки є несумісним з англійськими іменами. На нашу думку, більш вмотивований переклад звучав би так: *Темплтон Тімати, друге ім'я – Леслі. Вчишся не дуже.*

Наряду з невдалими перекладацькими рішеннями, український переклад містить низку доречних та обґрунтованих адаптованих елементів кінотексту, коли прагматичною установкою є відтворити жартівливу атмосферу оригіналу. Так, коли головна героїня-шпигунка потрапила в халепу, вона намагається не падати духом і підбадьорює себе: *“You’re a warrior.”* – *“Ти – Лара Крофт”*. Лара Крофт – це вигаданий жіночий персонаж із серії комп'ютерних ігор, популярність яких припадає на кінець 1990х – початок 2000-х років. Її образ зазвичай пов'язується з такими рисами, як сміливість, відважність та неабиякі розумові здібності. Відтак, своєрідна конкретизація, до якої вдався перекладач, застосовуючи стратегію форенізації, допомагає тримати зацікавленість дорослого глядача при перегляді кінокартини. Незважаючи на те, що головній героїні ще далеко до слави Лари Крофт, комічність такого порівняння змінює стилістичну тональність повідомлення на більш позитивну.

Такі самі комунікативно-прагматичні фактори обумовлюють застосування форенізації у цьому кінодіалозі: *“Really? Everybody you love had been gunned down, and just you survive?”* – *“Серйозно? Всі, кого ти любиш,*

повбивали, а ти один – Термінатор?” Посилання до науково-фантастичного фільму “Термінатор”, який свого часу викликав фурор у кіноіндустрії, є ефективним в рамках прагматичних відношень, які встановлюються між кінопродуктом та дорослою аудиторією. Обраний перекладацький відповідник є смисловим розвитком англомовного кінотексту, який може вважатися рівноцінним за прагматичною дією на потенційного реципієнта.

Реалізація прагматичного потенціалу може відбуватися за рахунок лексичних ресурсів не лише мови перекладу, але й третьої мови, що не є безпосередньо залученою до комунікативного акту, проте яка може бути частково інтегрована у мову реципієнта. Так, для правильного відтворення стилістичного відтінку першоджерела, перекладач вдався до популярного псевдоіталіанського словосполучення, доречність якого обумовлюється заданим контекстом.

“Hey! If it isn’t Star Prince.”

“Йй-Богу, це ж Зоряний

“Star-Lord.”

Принц”.

“Sorry, “Lord.” He’s got a code name. I picked up this guy up a while back for pretty theft. He’s got a code name.”

“Я – Зоряний Лицар”.

“Yeah, you stay out that way.

“О, вибачте, шановний. Я піймав його на дрібній крадіжці. В нього є кодове прізвисько”.

It’s an outlaw name.”

“Не тупи, братан. Це –

“Just relax, pal. It’s cool to have a code name. It’s not that weird.”

творчий псевдонім”.

“Пішли, артист. Гастролі скінчено. Finita la comedia”.

Запропонований варіант перекладу значно відрізняється від першотвору своєю змістовою наповненістю. Аналізуючи обидва кінодіалоги, можна помітити, що гра слів відбувається навколо словосполучення *code name / кодове прізвисько*. За сюжетом головний герой має неземне походження, оскільки він є сином принца галактичної імперії Спартів. Цей факт дає йому підстави називати себе Зоряним Лордом, але на планеті

Ксандар проживає незчисленна кількість різних рас, відтак його визначне походження майже нічого не варте і те, як він себе називає, є доволі кумедним для співпланетних мешканців. В англomовному кінотексті емфатичний наголос припадає на вираз *outlaw name* (тюремне прізвисько), яким герой намагається підкреслити свою примарну впливовість, що передається українською як *творчий псевдонім*. Незважаючи на досить довільний переклад, прагматичний потенціал тексту реалізується шляхом перенесення інформації з імпліцитного рівня на експліцитний. Якщо англomовний глядач має самостійно доходити висновків, що *outlaw name* не має жодного відношення з реальною репутацією героя, то теж саме зчитує український глядач, почувши їдку ремарку *Пішли, артист. Гастролі скінчено*. Більш того, введення подібного образу обумовлює використання у перекладі популярної на пострадянському просторі фрази *Finita la comedia*, що вживається у помилковій формі (оскільки правильно буде сказати *La commedia è finita*). Вираз *Finita la comedia*, імовірно, прийшов у XVIII ст. разом з Комедією дель арте для позначення кінця театральною вистави. Проте, з часом початковий зміст фрази трансформувалася, набув негативних конотацій і відтепер вживається переважно для підкреслення кінця певних безглузких, невдалих дій, що також демонструється у нашому кінодіалозі.

Трансляція іншомовного кінотексту вимагає враховувати пресупозиції всіх вікових категорій потенційної аудиторії. Як наслідок, для збереження прагматичних установок кінопродукту перекладач має частково адаптувати кінотекст так, щоб задана стилістична тональність була відтворена при перегляді іншокультурним реципієнтом. У більшості випадків адаптація українського перекладу для дорослого глядача є вмотивованою. Тим не менш, слід застосовувати методи доместикації та форенізації обережно, оскільки маємо приклади, коли надмірна зосередженість на зрілому глядачеві призводить до втрати прагматичного потенціалу у дитячому сегменті.

Спостерігаючи однакові перекладацькі відповідники в українському перекладі різних кінотекстів, маємо підстави говорити про ідіоматичний

стиль перекладача. Враховуючи той факт, що досліджуваний переклад усіх кінотекстів є працею однієї людини, Ковальчука Сергія Ярославовича, перекладені кінотексти мають низку спільних рис. Ця спільність насамперед виражається лексичними одиницями, які обирає перекладач під час здійснення перекладу (див. Табл. 3.1).

Табл. 3.1

Однакові перекладацькі рішення для різних кінотекстів

Приклад	Фільм	Приклад	Фільм
<i>“Can I just have a sip of your wine?” – “Даси <u>сьорбнути</u>?”</i>	“Spy”	<i>“I didn’t taste it!” – “Я не <u>сьорбав</u>”.</i>	“Cars 2”
<i>“You can win this trace with your eyes shut” – “Виграши, <u>як два пальці об асфальт</u>”.</i>	“Cars”	<i>“You’ve gotta jump! Come on, it’s a piece of cake!” – “А-ну, стрибай, давай, це ж <u>як два пальці об асфальт!</u>”</i>	“Baby Boss”
<i>“Can you believe this party?” – “Тут просто бомбова <u>тусня!</u>”</i>	“Cars 2”	<i>“What is this crazy joint?” – “Що це за <u>навіжена туса?</u>”</i>	“The Secret Life of Pets”
<i>“So this Orb has a real shine blue suitcase, Ark of the Covenant, Maltese Falcon sort of vibe” – “За цією сферою ганяються мільйони людей, немовби за якимось <u>Священним Граалем, довбаним</u>”</i>	“Guardians of the Galaxy”	<i>“You see, Kira is the Rosebud at the center of his story. She is the big mystery” – “Розумієш, Кіра – це <u>Святий Грааль</u>, вона і є загадка”.</i>	“Ready Player One”
<i>“What’s going on here?” – “Она, а що це тут за</i>	“The Secret Life of	<i>“What’s going on over there?” – “А що це там</i>	“Cars 2”

<u>„движняк?”</u>	Pets”	за <u>„движуха?”</u>	
-------------------	-------	----------------------	--

Надані вище приклади демонструють, що за значущістю перекладацька роль прирівнюється до сценарно-режисерського вкладу у реалізацію кінопродукту, оскільки перекладацькі рішення значно впливають на те, як відбуватиметься взаємодія кінопродукту з приймаючою аудиторією. Вибір методу та стратегії перекладу визначається насамперед суб’єктивною думкою перекладача, що підкріплюється його тезаурусом, фоновими знаннями та професійним досвідом.

Таким чином, кінопереклад є комплексним завданням, яке передбачає врахування вимог, що висувуються до перекладу художнього тексту у сукупності із технічними обмеженнями, що накладаються на кінопродукт. Оскільки реалізація продукту відбувається в іншому соціокультурному середовищі, перекладач стикається з рядом перешкод, що виникають при перетині двох національно-культурних просторів. При трансляції англійського кінотексту українською мовою можна виокремити низку прагматичних чинників, які безпосередньо впливають на процес перекладу, а саме розбіжність між картинами світу та фоновими знаннями адресанта та адресата, сегментованість потенційної глядацької аудиторії через вікові особливості, збереження стилістичної тональності першотвору, реалізація авторських прагматичних інтенцій та відповідність технічним обмеженням кінопродукту. З цих міркувань, застосовують адаптивні стратегії, які мають за мету пристосувати першотвір до адресата з урахуванням заданих екстралінгвальних чинників.

РОЗДІЛ 4

ОХОРОНА ПРАЦІ ТА БЕЗПЕКА В НАДЗВИЧАЙНИХ СИТУАЦІЯХ

В дипломній роботі розглядається тема: “Специфіка відтворення соціокультурного компоненту при перекладі англомовних фільмів українською мовою”. Під час виконання дипломної роботи збирається, систематизується та опрацьовується великий об'єм теоретичного матеріалу, виконується його обробка за допомогою персонального комп'ютера.

Робота в галузі перекладу передбачає наявність робочого місця в кабінеті (офісному приміщенні).

Обладнання, яке використовується під час роботи, можна умовно розділити на дві групи:

1) обладнання, яке безпосередньо забезпечує робочий процес (комп'ютерна та різноманітна периферійна техніка при роботах в офісі);

2) обладнання, яке підтримує комфортні умови праці (опалювальні прилади, кондиціонери, зволожувачі повітря для забезпечення оптимальних параметрів мікроклімату в приміщеннях).

4.1. Аналіз потенційних небезпек

До небезпек, які можуть спіткати працівників під час роботи в офісних приміщеннях можна віднести:

- ураження електричним струмом, у наслідок несправності електробообладнання, яке використовується під час виконання трудових обов'язків, невиконання правил техніки безпеки при користуванні електричним обладнанням, що може призвести до електротравм різного ступеню або навіть до летального наслідку;

- механічне травмування в наслідок не раціонального розташування робочих місць;

- нервово-психічні навантаження, через специфічність роботи працівників економіко-гуманітарної сфери, яка передбачає постійний контакт з клієнтами, колегами по роботі, керівництвом, контрагентами при вирішенні робочих питань (деякі з них можуть бути конфліктними, суперечливими). Подібний характер роботи може викликати емоційний дискомфорт, внутрішнє роздратування та емоційну нестабільність під час короткотривалих певних негативних ситуацій, що може призвести до захворювань нервової системи, зниження насаги на працю та стресових станів;

- кістково-м'язові порушення, у зв'язку з тривалим статичним напруженням м'язів спини, шиї, рук і ніг, що призводить до ушкодження опорно-рухового апарату;

- негативний вплив електромагнітних, в тому числі і рентгенівських випромінювань при використанні моніторів персональних комп'ютерів (далі ПК) з електронно-променевою трубкою, що призводить до погіршень зору, зниження імунітету;

- недостатнє або надмірне освітлення робочих місць, в зв'язку з несправністю, або хибним вибором освітлювальних приладів, в зв'язку з неправильним розташуванням робочих місць по відношенню до джерел природного та штучного освітлення, що призводить до погіршення зору або ефекту засліплення;

- підвищений рівень шуму, який створюється перетворювачем напруги електронно-обчислювальної машини (далі ЕОМ), її технічною периферією, а також людьми, що працюють у приміщенні, і який призводить до погіршення слуху;

- незадовільні параметри мікроклімату робочого місця, у зв'язку із відсутністю приладів, що забезпечують необхідний повітряобмін та опалювальної системи, які можуть викликати загальні захворювання;

- вірогідність загоряння, в зв'язку з використанням несправного електрообладнання, обігрівачів з відкритим теном, недотриманням, або

порушенням правил протипожежної безпеки, відсутністю систем пожежної сигналізації і пожежогасіння, що призводить до пожежі;

- неправильні дії персоналу в умовах надзвичайних ситуацій, які призводять до паніки та загибелі людей.

- монотонність праці внаслідок одноманітного повторення робочих операцій. Небезпека монотонності полягає в зниженні уваги до процесу виробництва, швидкої стомлюваності і зниженні інтересу до трудового процесу, що впливає на безпеку праці в цілому.

- набуття “синдрому професійного вигорання”, що на психофізіологічному рівні вигорання часто проявляється як хронічна втома, відчуття емоційного і фізичного виснаження, а також розлади різних систем організму.

- підвищена нервова напруга, що викликана високими інтелектуальними навантаженнями, вимогами та часовими обмеженнями (дедлайнами), що встановлюються клієнтами під час розвитку проектів.

4.2. Заходи по забезпеченню безпеки

У приміщенні офісу застосовується широке різноманіття електроприладів: персональні комп'ютери, принтери, ксерокси, факси, освітлювальні прилади, кондиціонери, побутові електроприлади тощо. Небезпека ураження електричним струмом при використанні цих приладів з'являється при недотриманні заходів обережності, а також при відмові або несправності цього обладнання. Наслідки ураження електричним струмом залежать від багатьох факторів: опору організму, величини, тривалості дії, роду і частоти струму, шляхів його проходження через життєво важливі органи, умов зовнішнього середовища.

Для запобігання ураження електричним струмом встановлено електроустаткування, яке відповідає вимогам: ПУЕ (“Правила устрою

электроустановок”) і ГОСТ 12.1.030-81 (2001) “ССБТ. Электробезопасность. Защитное заземление, зануление”, величина опору захисного заземлення електрообладнання приміщення – 4 Ом; НПАОП 40.1-1.32-01 “Правила устройства электроустановок. Электрооборудование специальных установок”, приміщення, в якому розташовуються ЕОМ, різноманітне устаткування, відноситься до класу пожеженобезпечної зони П-Па, тому передбачений мінімальний ступінь захисту ізоляції обладнання IP44; ГОСТ 12.1.009-76 (1999) “ССБТ. Электробезопасность. Термины и определения” обладнання офісу має подвійну ізоляцію, яка складається з робочої та додаткової ізоляції; ГОСТ 12.2.007.0-75* (2001) “ССБТ. Изделия электротехнические. Общие требования безопасности” ЕОМ, периферійні пристрої ЕОМ та устаткування для обслуговування, ремонту та налагодження ЕОМ по способу захисту людини від ураження електричним струмом, належать до І класу, оскільки мають подвійну ізоляцію, елемент для заземлення та провід для приєднання до джерела живлення, що має заземлюючу жилу і вилку з заземлюючим контактом. Експлуатація електроустановок і електроустаткування проводиться відповідно до НПАОП 40.1-1.01-97 “Правила безопасной эксплуатации электроустановок” та НПАОП 40.1-1.21-98 “Правила безопасной эксплуатации электроустановок потребителей”.

Ймовірність механічного травмування може виникнути внаслідок не раціонального розташування робочих місць, захаращення робочих місць або у зв'язку з недбалістю та неухважністю обслуговуючого персоналу. Для виключення травматизму згідно ДСанПіН 3.3.2.007-98 “Державні санітарні правила і норми роботи з візуальними дисплейними терміналами електронно-обчислювальних машин” зроблено більш зручне та раціональне розташування робочих місць, таким чином збільшена відстань між ними, яка відповідає нормованим значення (площа на одне робоче місце має становити не менше ніж $6,0 \text{ м}^2$, а об'єм не менше ніж $20,0 \text{ м}^3$).

У зв'язку із стресовими ситуаціями та нервово-емоційними

навантаженнями у працівників може виникнути ймовірність захворювань загально-невротичного характеру.

З метою зниження нервово-емоційного напруження, стомлення зорового аналізатора, поліпшення мозкового кровообігу, подолання несприятливих наслідків гіподинамії, запобігання втоми, згідно ДСанПіН 3.3.2.007-98 “Державні санітарні правила і норми роботи з візуальними дисплейними терміналами електронно-обчислювальних машин” для робітників із застосування ЕОМ, передбачені регламентовані перерви для відпочинку тривалістю 15 хвилин через кожні дві години, а також обладнані побутові приміщення для відпочинку під час роботи, кімната психологічного розвантаження. В кімнаті психологічного розвантаження передбачені пристрої для приготування й роздачі тонізуючих напоїв, а також місця для занять фізичною культурою.

Для оптимізації відносин у колективі проводяться тренінги з залучанням психологів на теми: “Адаптація у новому колективі”, “Поведінка в суспільстві”.

Для запобігання кістково-м'язових порушень у зв'язку з тривалим статичним напруженням м'язів спини, шиї, рук і ніг необхідно виконувати фізичні вправи 2-3 рази протягом робочого часу.

Щоб запобігти шкідливому впливу монотонності праці, слід змінювати характер робочих навантажень, чергуючи важку роботу з більш легкою. Окрім цього, зменшенню негативному впливу монотонних робіт на психічний стан спеціаліста сприяє раціоналізація режимів праці та відпочинку, а також застосування функціональної музики. Таким чином, рівень уваги та концентрації буде сталим впродовж всього робочого процесу.

Щоб знизити рівень психоемоційної напруги, слід підтримувати робочі умови, які сприяють виникненню позитивних емоцій. Окрім цього, слід впровадити заходи, що передбачають правильне психологічне та трудове виховання, які значною мірою попереджують вірогідність виникнення конфліктних стресових ситуацій. Такі заходи включають налагодження

особистих відносин зі співробітниками, а також відвідування кімнати психологічного розвантаження.

Щоб попередити “синдром професійного вигорання”, слід реорганізувати робоче середовища, а саме організацію та структуру роботи, впровадити систему управління часом, змінити робоче середовище в поєднанні з реабілітацією та перепідготовкою. Одночасно керівництво має створити “здорове робоче середовище” (яке передбачає адекватне управління часом, лояльний та демократичний стиль спілкування керівництва з підлеглими), визнавати продуктивність працівників (у вигляді похвали, позитивної оцінки, фінансової винагороди), а також впровадити тренінг менеджерів, які грають ключову роль у профілактиці вигорання.

4.3. Заходи по забезпеченню виробничої санітарії та гігієни праці

Внаслідок роботи за ПК, на фізіологію людини негативно впливають електромагнітні випромінювання. Щоб зменшити наслідки впливу на людину та знизити негативні показники у робочій зоні до допустимих значень, згідно з ГОСТ 12.2.007.0-75 “Изделия электротехнические. Общие требования безопасности”, вироби, які створюють електромагнітні поля, повинні мати захисні елементи (екрани, поглиначі і т. д.). Вимоги до захисних елементів повинні бути вказані в стандартах та технічних умовах на конкретні види виробів. Згідно з НПАОП 0.00-1.28-10 “Правила охорони праці під час експлуатації електронно-обчислювальних машин” та ДСанПіН 3.3.2.007-98 “Державні санітарні правила і норми роботи з візуальними дисплейними терміналами електронно-обчислювальних машин”, на робочих місцях обладнаних ПК встановлені рідкокристалічні монітори, які не є джерелами рентгенівського та електромагнітного випромінювань.

Основними причинами недостатньої або надмірної освітленості робочих місць є несправність або хибний вибір освітлювальних приладів,

неправильне розташування робочих місць по відношенню до джерел освітлення.

Незадовільна освітленість на робочому місці або на робочій зоні може бути причиною зниження продуктивності та якості праці, отримання травм. Недостатнє або надмірне освітлення викликає зоровий дискомфорт, що виражається у відчутті незручності або напруженості. Тривале перебування в умовах зорового дискомфорту призводить до розсіювання уваги, зменшення зосередженості, зоровий і загальний втоми.

У офісному приміщенні, згідно ДБН В.2.5-28-2006 “Інженерне обладнання будинків і споруд. Природне і штучне освітлення” передбачене природне та штучне освітлення. Природне освітлення здійснено через світлові прорізи, які забезпечують коефіцієнт природної освітленості (КПО) не нижче 1,5%. Для захисту від прямих сонячних променів, які створюють прямі та відбиті відблиски на поверхні екранів і клавіатури, передбачено сонцезахисні пристрої, на вікнах встановлені жалюзі або штори.

Для того, щоб визначити необхідний світловий потік у приміщенні довжиною $A = 12$ м, шириною $B = 8$ м, висотою $H = 2,8$ м, співвідношенням кольору стелі, стін, підлоги $\rho_{ст} = 70\%$, $\rho_c = 50\%$, $\rho_{п} = 30\%$, висотою робочої поверхні $h_p = 0,8$ м., з освітленням $E_n = 300$ лк при загальному освітленні, висотою звисання растрового ЛПО світильника від стелі $L/h = 1,4$ м, виконуємо такі розрахунки:

1. Кількість рядів світильників у приміщенні N_p :

$$N_p = \frac{B}{(H - h_p) \cdot [L/h]}, \text{ шт};$$

де: B – ширина приміщення, м;

H – висота приміщення, м;

h_p – висота робочої поверхні, м;

$[L/h]$ – числове значення коефіцієнта світильника.

$$N_p = \frac{8}{(2,8 - 0,8) \cdot [1,4]} \approx 2,85 = 3, \text{ шт}$$

2. Максимально припустима відстань між рядами світильників L_{\max} :

$$L_{\max} = \frac{B}{N_p}, \text{ м};$$

де: B – ширина приміщення, м;

N_p – кількість рядів світильників у приміщенні, шт.

$$L_{\max} = \frac{8}{3} = 2,6 = 3, \text{ м}$$

3. Значення індексу приміщення i , що характеризує співвідношення розмірів освітлювального приміщення і висоти розміщення світильників:

$$i = \frac{A \cdot B}{(H - h_p) \cdot (A + B)};$$

де: A – довжина приміщення, м;

B – ширина приміщення, м;

H – висота приміщення, м;

h_p – висота робочої поверхні, м.

$$i = \frac{12 \cdot 8}{(2,8 - 0,8) \cdot (12 + 8)} = 2,4.$$

4. Значення коефіцієнта використання світлового потоку η , створюваного світильниками вибраного типу.

Вибирається в залежності від виду джерела світла, типу обраного світильника, коефіцієнтів відбиття поверхонь приміщення та індексу приміщення. Для нашого типу приміщення коефіцієнт η становить 58% – 0,58.

5. Сумарний світловий потік освітлювальної установки у даному приміщенні Φ_{Σ} :

$$\Phi_{\Sigma} = \frac{E_H \cdot A \cdot B \cdot k_s \cdot z}{\eta}, \text{ лм};$$

де: E_H – рівень нормованого загального освітлення, лк;

A – довжина приміщення, м;

B – ширина приміщення, м;

k_3 – коефіцієнт запасу – 1,4;

z – коефіцієнт нерівномірності (мінімальної) освітленості (відношення середньої освітленості до мінімальної освітленості), як правило дорівнює (для люмінесцентних ламп $z=1,1$);

η – коефіцієнт використання світлового потоку.

$$\Phi_{\Sigma} = \frac{300 \cdot 12 \cdot 8 \cdot 1,4 \cdot 1,1}{0,58} = 76468, \text{ лм}$$

6. Умовна загальна кількість світильників у приміщенні $N_{св}^*$:

$$N_{св}^* = \frac{A \cdot B}{L_{\max}^2}, \text{ шт};$$

де: A – довжина приміщення, м;

B – ширина приміщення, м;

L_{\max} – максимально припустима відстань між рядами світильників,

м.

$$N_{св}^* = \frac{12 \cdot 8}{3^2} = 11, \text{ шт.}$$

7. Світловий потік умовного джерела світла Φ_l^* :

$$\Phi_l^* = \frac{\Phi_{\Sigma}}{N_l^*}, \text{ лм};$$

де: Φ_{Σ} – сумарний світловий потік освітлювальної установки, лм;

N_l^* – загальна кількість ламп у світильнику, яка розраховується за формулою:

$$N_l^* = N_{св}^* \cdot n, \text{ шт};$$

де: n – кількість ламп у світильнику, шт. Кількість ламп у світильнику для нашого приміщення становить 4.

$$N_l^* = 11 \cdot 4 = 44, \text{ шт тоді}$$

$$\Phi_l^* = \frac{76468}{44} = 1737, \text{ лм}$$

8. Вибрати тип стандартної лампи з найближчим значенням фактичного світлового потоку лампи Φ_l , і знайти коефіцієнт m

(співвідношення між розрахунковим світловим потоком лампи Φ_l^* та фактичним світловим потоком вибраної стандартної лампи Φ_l). Для розрахунків ми обрали лампу виробництва компанії Osram типу BASIC T8 зі світловим потоком 1200 лм та потужністю 18 Вт:

$$m = \frac{\Phi_l^*}{\Phi_l}, \text{ тоді}$$

$$m = \frac{1738}{1200} = 1,44.$$

9. Оптимальна (фактична) кількість світильників у приміщенні N_{cv} :

$$N_{cv} = N_{cv}^* \cdot m, \text{ шт};$$

де: N_{cv}^* – умовна загальна кількість світильників у приміщенні, шт.

m – співвідношення між розрахунковим світловим потоком лампи та фактичним світловим потоком вибраної стандартної лампи.

$$N_{cv} = 11 \cdot 1,44 \approx 15,84 = 15, \text{ шт}$$

10. Фактична кількість ламп у приміщенні N_l :

$$N_l = N_{cv} \cdot n, \text{ шт};$$

де: N_{cv} – оптимальна (фактична) кількість світильників у приміщенні, шт;

n – кількість ламп у світильнику, шт.

$$N_l = 15 \cdot 4 = 60, \text{ шт}$$

11. Загальна розрахункова освітленість E_p у приміщенні, що створюється при застосуванні стандартних ламп:

$$E_p = \frac{\Phi_l \cdot N_l \cdot \eta}{A \cdot B \cdot k_z \cdot z}, \text{ лк};$$

де: Φ_l – фактичний світловий потік вибраної стандартної лампи, лм;

N_l – фактична кількість ламп у приміщенні, шт;

η – коефіцієнт використання світлового потоку;

A – довжина приміщення, м;

B – ширина приміщення, м;

k_3 – коефіцієнт запасу;

z – коефіцієнт нерівномірності (мінімальної) освітленості.

$$E_p = \frac{1200 \cdot 60 \cdot 0,58}{12 \cdot 8 \cdot 1,4 \cdot 1,1} = 282,47, \text{ лк}$$

Виходячи з проведених нами розрахунків загальна розрахункова освітленість для нашого приміщення $E_p = 282,47$ лк.

Рівні звукового тиску в октавних смугах частот, рівні звуку та еквівалентні рівні звуку на робочих місцях приміщення відповідають вимогам ДСанПіН 3.3.2.007-98 “Державні санітарні правила і норми роботи з візуальними дисплейними терміналами електронно-обчислювальних машин” та ДСН 3.3.6.037-99 “Санітарні норми виробничого шуму, ультразвуку та інфразвуку”. Зниження рівня шуму в приміщенні здійснено за допомогою:

- використання більш сучасного обладнання;
- розташування принтерів та різноманітного устаткування колективного користування на значній відстані від більшості робочих місць працівників;
- переведення жорсткого диска в режим сну (Standby), якщо комп'ютер не працює протягом визначеного часу;
- використання блоків живлення ПК з вентиляторами на гумових підвісках.

Неправильне проектування або несправність систем опалення та вентиляції в приміщенні офісу може призвести до негативних впливів на здоров'я працівників у вигляді простудних захворювань, перегрівань, проблем із дихальними шляхами тощо.

Метеорологічні умови в приміщенні офісу – температура повітря, відносна вологість повітря й швидкість його переміщення відповідають встановленим санітарно-гігієнічним вимогам ДСН 3.3.6.042-99 “Державні санітарні норми мікроклімату виробничих приміщень” і ГОСТ 12.1.005-88 (1991) “ССБТ. Общие санитарно-гигиенические требования к воздуху

рабочей зоны”. Роботи в офісному приміщенні, належать до категорії Іб – легка робота, тому передбачені такі оптимальні значення параметрів мікроклімату: а) у холодний період року: температура 21-23°C; відносна вологість: 40-60%; швидкість переміщення повітря: 0,1 м/с; б) у теплий період року: температура 22-24°C; відносна вологість: 40-60%; швидкість переміщення повітря: 0,2 м/с.

Забезпечення таких параметрів мікроклімату досягається оснащенням приміщень пристроями кондиціонування, вентиляції та дезодорації повітря, системами опалювання.

Оптимальні рівні позитивних (n+) і негативних (n-) іонів у повітрі приміщення з ВДТ відповідають вимогам ГН 2152-80 “Санітарно-гігієнічні норми допустимих рівнів іонізації повітря виробничих та громадських приміщень” і становить: n+=1500-30000 (шт. на 1см³); n- = 3000-5000 (шт. на 1см³). Підтримку оптимального рівня легких позитивних і негативних аероіонів у повітрі на робочих місцях забезпечуються за допомогою біполярних коронних аероіонізаторів.

4.4. Заходи з пожежної безпеки

У Кодексі цивільного захисту України надається таке визначення пожежі: “Пожежа – це неконтрольований процес знищення або пошкодження вогнем майна, під час якого виникають чинники, небезпечні для живих істот і навколишнього природного середовища”.

ДСТУ EN 2:2014 у повній відповідності до європейського першоджерела (EN 2:1992; EN 2:1992/A1:2004) встановлює класи пожеж залежно від матеріалу, тому пожежі, які можуть виникнути у офісних приміщеннях, позначається класом А – пожежа, що супроводжуються горінням твердих матеріалів, зазвичай органічного походження, під час горіння яких, як правило, утворюються тліючі вуглини.

Окрім цього, згідно з “Правилами експлуатації та типових норм належності вогнегасників”, затверджених наказом МВСУ 15.01.2018 № 25 та зареєстрованих в МЮУ 23.02.2018 р. за № 225/31677, визначені пожежі класу Е – горіння електроустановок, що перебувають під напругою до 1000 В.

Згідно зі стандартом ДСТУ Б В.1.1-36:2016 “Визначення категорії приміщень, будинків та зовнішніх установок за вибухопожежною та пожежною безпекою”, приміщення та будинки характеризують за категоріями А, Б, В, Г та Д. Офісні приміщення відносять до категорії Д – “знижено пожежонебезпечні”, оскільки мова йде про наявність негорючих речовин і/або матеріалів у холодному стані (за температури навколишнього середовища), тобто комп’ютерів та периферійної техніки, освітлювального обладнання та кліматизаторів.

Також, відповідно до “Правил експлуатації та типовим нормам належності вогнегасників” затверджених наказом МВСУ 15.01.2018 № 25 та зареєстрованих в МЮУ 23.02.2018 р. за № 225/31677 на офісне приміщення, площа якого становить 96 м², слід передбачати 4 вогнегасники з величиною заряду вогнегасної речовини 5 кг.

4.5. Заходи по забезпеченню безпеки в надзвичайних ситуаціях

Відмінною особливістю аварій на хімічно небезпечних об’єктах (ХНО) з викидом сильнодіючих отруйних речовин (СДОР) є те, що при високих концентраціях хімічних речовин ураження людей може відбуватися в короткі терміни.

Норми поведінки та дії населення при аваріях з викидом СДОР залежать від його виду, концентрації, метеоумов і т.д. Для захисту персоналу та населення при аваріях на хімічно небезпечних об’єктах рекомендується:

- використання індивідуальних засобів захисту та сховищ з режимом

повної ізоляції;

- евакуація людей із зони зараження, що виникла при аварії;
- застосування антидотів та засобів обробки шкірних покривів;
- дотримання режимів поведінки (захисту) на зараженій території;
- санітарна обробка людей, дегазація одягу, території, споруд, транспорту, техніки та майна.

Основним способом оповіщення населення про аварії з викидом (вилівом) отруйних речовин є передача мовної інформації через місцеву теле- та радіомовну мережу. Для оповіщення населення про аварії на хімічно небезпечних об'єктах використовується встановлений сигнал “Увага всім!”, При якому для залучення уваги населення включаються електросирени, дубльовані виробничими гудками та іншими сигнальними засобами. Почувши сигнал “Увага всім!”, населення зобов'язане включити радіо- і телевізійні приймачі та прослухати повідомлення про надзвичайну ситуацію та необхідні дії.

Працівники, що входять у невоєнізовані формування ЦО, за сигналом про аварію прибувають на пункт збору формування і беруть участь у локалізації і ліквідації осередку хімічного ураження.

Люди, що проживають поблизу ХНО, за сигналом оповіщення мають вдягти дітей, надіти протигази, закрити вікна і кватирки, відключити електронагрівальні і побутові прилади, газ, погасити вогонь у печах (при опаленні за допомогою грубки), узяти необхідне з теплового одягу і харчування (триденний запас продуктів, що не псуються), попередити сусідів, швидко, але без паніки вийти з житлового масиву у вказаному напрямку чи в бік, перпендикулярний до напрямку вітру, бажано на високу, добре провітрювану ділянку місцевості, на відстань не менше 1,5 км від попереднього місця перебування, і чекати подальших розпоряджень.

У випадку відсутності протигазів необхідно швидко вийти із зони зараження, затримавши на кілька секунд подих. Для захисту органів дихання можна використовувати підручні вироби з тканин, змочені у воді хутрянні і

ватяні частини одягу. При закриванні ними органів дихання знижується кількість газу, що вдихається (за рахунок його гідролізу або розчинності у воді), а отже, і сила ураження.

При змушеному перебуванні на зараженій місцевості необхідно суворо дотримуватись таких правил:

- рухатися швидко, але не бігти і не піднімати пилу;
- не тулитися до будинків і не торкатися навколишніх предметів;
- не наступати на краплі рідини чи порошкоподібні розсипи невідомих речовин, що зустрічаються на шляху;
- при виявленні крапель СДОР на шкірі, одязі, взутті, ЗІЗ зняти їх тампоном з паперу, ганчір'я чи носовою хусткою;
- за можливістю надати необхідну допомогу постраждалим дітям, старим, нездатним рухатися самостійно.

Після виходу із зони зараження потрібно пройти санітарну обробку. Потерпілі, у тому числі і незначно (у яких з'явилися кашель, нудота і т. п.), повинні звернутися в медичні установи для визначення ступеня ураження і проведення профілактичних та лікувальних заходів. Про усунення небезпеки хімічного ураження і про порядок подальших дій населення оповіщається штабами ЦО чи органами міліції. В усіх випадках вхід у житлові й інші приміщення, підвали і виробничі будівлі дозволяється тільки після контрольної перевірки вмісту СДОР у повітрі цих приміщень.

Таким чином, було проаналізовано основні потенційні безпеки, що можуть виникнути в офісному приміщенні на робочому місці перекладача. Щоб запобігти цим небезпекам, було розглянуто заходи по забезпеченню безпеки, заходи по забезпеченню виробничої санітарії та гігієни праці, заходи з пожежної безпеки, а саме встановлено, що в офісному приміщенні має знаходитися чотири вуглекислотні вогнегасники об'ємом 5 літрів. Було розраховано загальне штучне освітлення, що дорівнює 282,47 лк і відповідає нормованому значенню освітлення, а також опрацьовано основні норми поводження і дії при аваріях с викидом сильнодіючих отруйних речовин.

ВИСНОВКИ

У сучасному мовознавстві актуальним є мультимодальний підхід, який вивчає текст як систему, що включає дві негомогенні складові: вербальну та просодичну. Текст досліджується як лінгвовізуальний феномен з гетерогенною природою, де вербальні параметри мають лінгвальну природу, а просодичні виражаються нелінгвальними знаками. З цих міркувань, кінотекст вивчають як особливу реалізацію відеовербального типу текстів через співставлення двох основних елементів – вербального та візуального. Незважаючи на мультимодальний характер, кінотекстові притаманні універсальні текстові категорії: зв'язність, цілісність, інтертекстуальність, модальність, інформативність, наративність, системність, прагматична направленість. Тим не менш, дворівнева структура кінотексту однаково визначається впливом нелінгвістичних параметрів, а саме часовою, просторовою та звуковою обмеженістю, лінійністю та синхронізацією зображення, і нарешті фіксованістю на матеріальному носії. Дослідження кінотексту, як частини кінодискурсу, має важливе значення, оскільки сучасне телебачення та кінематограф є потужними інструментами формування масової свідомості та системи соціальних цінностей. Екстенсивне поширення кінопродукту, в особливості іноземного, невпинно впливає на процес соціалізації індивідумів, одночасно змінюючи їх картину світу. Відтак, когнітивна природа кінодискурсу, а відповідно й кінотексту, обумовлює необхідність якісного перекладу оригінальних кінокартин в інших лінгвокультурах з метою адекватного відтворення вихідних ідей та цінностей.

Не дивлячись на високу популярність кіно в Україні, кінопереклад є відносно новою галуззю перекладознавства і має ряд питань, що вимагають всебічного аналізу. Переклад кінотекстів займає окрему ланку у галузі теорії та практики перекладу, оскільки є більш складним завданням передачі кінематографічного коду іншою мовою. Кіноперекладач, у свою чергу,

виступає посередником між інформацією, закладеною адресантом, та потенційним адресатом. Аудіовізуальний характер кінотексту потребує нових методів перекладу через технічну сторону кінофільму, що накладає ряд обмежень на перекладача, який має перекодувати авторське повідомлення зрозумілим та адекватним чином для приймаючої аудиторії. Існує більше десяти методів аудіовізуального перекладу, найбільш поширеними серед яких на сьогодні є дублювання, закадровий переклад та субтитрування. Неможливо виокремити єдиний універсальний метод перекладу, оскільки вибір способу передачі інформації залежить від різноманітних факторів, а саме історії, культури, традицій перекладу, екстралінгвістичних параметрів, типу фільму і наявними фінансовими ресурсами. Окрім того, якщо мова йде про лінгвокультурну адаптацію кінотексту, перекладацька до завдань, що стоять перед перекладачем, також додається проблема співвідношення мови і культури.

Спираючись на той факт, що лінгвокультурний простір, в якому відтворюється кінотекст, змінюється, актуальними постають саме ті стратегії, які спрямовані на досягнення еквівалентності враження, “імпресивної еквівалентності”, тобто здатні забезпечити той самий ступінь психоемоційної реакції, якого зазнає вихідний адресат. Наразі сучасні дослідники звертають увагу на дві стратегії перекладу текстів, що містять елементи з національною специфікою: “одомашнення” (domesticating approach) та “очуження” (foreignizing approach) перекладу. Зокрема, при відтворенні кінотексту українською мовою стратегія доместикації слугує для згладжування міжкультурних розбіжностей, а стратегія форенізації допомагає зберегти відчуття іншокультурності іноземного кінотвору. У кінотексті вони реалізуються шляхом введення культурних аналогів з мови цільової аудиторії та використання ряду стилістичних фігур. Питання про те, яку стратегію обрати – скопос тексту оригіналу або скопос тексту перекладу – вирішується не лише суб’єктивною думкою перекладача, але й врахуванням екстралінгвістичних факторів, типу тексту, культурно-специфічних умов та

норм, що впливають на учасників комунікативного акту, а також мету і функції тексту перекладу.

Одомашнення найчастіше реалізується шляхом субституції, міжмовної транспозиції та пошуком ситуативного відповідника, в результаті яких іншокультурна реалія замінюється або перекладацьким аналогом, або доречним контекстуальним відповідником. Очуження застосовується менш активно порівняно з одомашненням та передбачає залучення таких методів як транскодування, калькування, субституція та контекстуальний переклад. Більш того, ряд випадків вимагав звернутися до стратегії нейтралізації, заснованої на методі гіперонімічного перекладу, яка передбачає повне опущення реалії за умови, якщо потенційний реципієнт скоріше за все не зрозуміє значення культурно маркованої одиниці через розбіжність картин світу та фонових знань.

Окрім введення національно-маркованої лексики, український кінопереклад характеризується низкою інших мовних засобів, які роблять стилістичну тональність першоджерела більш зрозумілою та “своєю” для української глядацької аудиторії. Такі мовні засоби включають використання фразеологічних одиниць, введення лексем розмовного та зниженого регістру, а також алюзивних елементів, що посиляють до концептів, які існують у культурному просторі потенційного реципієнта. Аналіз українського кіноперекладу довів, що доречно введені фразеологізми слугують джерелом експресії та забарвленості, а також допомагають створити іронічну або комічну атмосферу, що є необхідною для прагматичного впливу на адресата.

Активне звертання перекладачем до знижених лексичних одиниць так само пояснюється їх особливостями в культурно-семантичному плані. Зниженим розмовним елементам, як правило, властива національна специфіка та емоційна насиченість, оскільки образи, з яких вони походять, беруться з народної мови. Однак, ряд стилістично знижених елементів, на наш погляд, було введено безпідставно, що призвело до відхилень від прагматичної установки першоджерела.

Використання алюзійних елементів слугує одним із методів одомашнення іншокультурного джерела до цільової аудиторії. Алюзія як стилістичний прийом впливає на тональність кінотексту і, відповідно, діалог між режисером та глядацькою аудиторією. Тим не менш, при введенні референції у текст перекладу, слід мати на увазі, що репрезент має входити до пресупозиції і автора, і читача для того, щоб імпліцитну інформацію було розкодовано правильно.

Окремим аспектом є адаптація кінопродукту до всіх представників цільової аудиторії, що вимагає враховувати пресупозиції всіх вікових категорій потенційного реципієнта. Як наслідок, для збереження прагматичних установок кінопродукту перекладач має частково адаптувати кінотекст так, щоб він відповідав потребам і молодшої, і дорослої публіки. У більшості випадків адаптація українського перекладу до зрілого глядача є вмотивованою. Проте, адаптивні методи перекладу слід застосовувати зважливо, оскільки маємо приклади, коли надмірна зосередженість на дорослому сегменті призводить до втрати прагматичного потенціалу при сприйнятті кінофільму дитячим сегментом.

Отже, феномен лінгвокультурної адаптації при відтворенні іншокультурного кінотексту змушує перекладача створювати текст перекладу в умовах опозиції двох культурних традицій. Оскільки автор та читач існують у різних етноспецифічних просторах, основне завдання перекладача полягає у репродукції вихідного повідомлення з урахуванням соціокультурних та психолінгвістичних чинників, а також ряду технічних обмежень, що супроводжують будь-який кінопродукт з моменту його зародження. Ефективна художньо-перекладацька діяльність передбачає врахування експліцитних та імпліцитних мовних зв'язків, комунікативних авторських інтенцій, а також мовних картин світу адресанта та адресата, між якими комунікативний акт може відбуватися успішно за умови стирання міжкультурних розбіжностей.

SUMMARY

Today's Ukrainian film market is majorly represented with foreign products, in particular those produced in the USA. With such a growing popularity of foreign films, it becomes urgent to ensure adequate and intelligible translation so as to make imported films reachable to the Ukrainian recipient.

The field of film translation is deemed relatively new and to date has not been deeply researched. Its theoretical framework involves largely single studies examining separate aspects relating to film translation. Such recognized linguists as V. E. Gorshkova, A. H. Hudmanian, Y. M. Lotman, G. G. Slyshkin, M. S. Snetkova have already placed their research focus on diverse aspects of film translation, including methods to translate film texts. However, the theoretical background of film translation requires further expansion as the issue of translating culture-specific information into Ukrainian can be further elaborated, which substantiates the relevance of the study.

The subject of the study is culture-specific elements of film texts.

The object of the study is texts of English narrative films and animated cartoon films translated into Ukrainian.

The study body was formed of texts of the films shown in Ukrainian cinemas, namely, "Minority Report" (2002), "Avatar" (2009), "Guardians of the Galaxy" (2014), "Spy" (2015), "Fantastic Beasts and Where to Find Them" (2016), "Warcraft" (2016), "Ready Player One" (2018), and such cartoons as "Cars" (2006), "Cars 2" (2011), "The Secret Life of Pets" (2016), "Baby Boss" (2017).

The purpose of the study is to explore which translation methods are employed to reproduce culture-specific components of original texts into Ukrainian.

The achievement of this purpose involves the following tasks: 1) to elucidate the difference between "domestication" and "foreignisation"; 2) to describe the stylistic features and pragmatic functions of culture-specific components; 3) to

explore how the peculiarities of culture-specific information are translated from the source language into the target one.

The study uses the following methods: 1) systematisation method to summarize existing groundwork on the given topic; 2) descriptive method to explain the stylistic and pragmatic functions of culture-specific components; 3) selective observation method to choose the material on which this study is based; 4) contrastive method to examine the divergence in pragmatic effect of culture-specific information in both English and Ukrainian film texts.

Modern linguistics employs the multimodal approach which studies a text as a system that includes two heterogeneous components: verbal and non-verbal. The film text is studied through the comparison of its two main elements, verbal and visual. Universal text-based categories are equally typical of film texts, namely, coherency, integrity, intertextuality, modality, informativeness, narrative, systemacy, and pragmatic orientation. Nevertheless, the two-layer structure of film texts is also determined by non-linguistic parameters, namely, time, space and sound constraints, linearity, synchronization of the image, and finally, the fixity on the material carrier. The study of the film text as part of the film discourse is important, as cinema is a powerful tool for shaping mass consciousness and the system of social values. As such, the film text substantiates the need of adequate translation of film texts with due regard to another linguacultural space.

The translation of film texts is a complex art of transferring cinematographic code into another language. The film translator, in turn, acts as an intermediary between the addresser and the potential addressee and re-encodes the message in a comprehensible and adequate manner. There exist at least ten audiovisual translation methods, the most common of which are duplication, voiceover, and subtitling. The choice of a translation method depends on a variety of factors, namely, historical, cultural, translation traditions, extra-linguistic parameters, film type, and available financial resources. In addition, when it comes to linguistic and cultural adaptation of the film text, translation consists in solving the problem of the linguistic and cultural correlation.

Given that lingua-cultural space undergoes changes in the course of film reproduction, the strategies aimed at achieving impressive equivalence should be reckoned in a relevant way. Modern scholars currently heed two approaches to translating texts with ethnic cultural specifics: domesticating and foreignising strategies. The domesticating strategy serves to smooth out intercultural differences, while the foreignising strategy helps preserve the sense of foreign culture. As a rule, the domesticating approach is often applied through substitution, interlingual transposition, and search for a contextual equivalent, while the foreignising approach involves the use of transcoding, calque, substitution, and contextual translation. The question of which strategy to choose – the scopes of the source text or the scopes of the translation text – is solved based on the translator's role, extra-linguistic factors, text type, cultural-specific conditions and norms influencing the participants of the communicative act, as well as the author's intentions.

In addition to the introduction of culture-specific lexical units, the Ukrainian translation is characterized by a number of other language means that reproduce a nationally original stylistic tone of the source text. Such language means include the use of phraseological units, the introduction of colloquialisms, slangisms, and vulgarisms, as well as allusions that refer to the concepts that exist in the addressee's cultural space. The analysis of the translated film texts proved that appropriately used phraseological units serve as a source of expression and colouring and help create an ironic or comic atmosphere that is necessary for the pragmatic influence on the addressee.

The translator's active use of non-literary lexical units is also due to their peculiarities in the cultural and semantic aspect. Colloquial elements as a rule are characterized by national specificity and emotional saturation, since the images from which they originate are derived from the folk language. However, a number of stylistically coloured elements are likely to have been introduced unreasonably, which led to deviations when achieving the pragmatic effect of the source text.

The use of allusive elements serves as one of the methods to domesticate a

non-cultural source for the target audience. The allusion as a stylistic method affects the general tone of the film text and accordingly the dialogue between the addresser and the addressee. However, when referencing to some object in the text of the translation, the translator should keep in mind that this object should equally belong to both the author and the reader's background knowledge in order to deliver the implicit information properly.

A separate aspect is the adaptation of the film product to all representatives of the target audience, which requires taking into account the presupposition of all age categories of the potential recipient. As a result, the translator needs partially to adapt the film text to suit the needs of the younger and older audiences in order to preserve the pragmatic settings of the film product. In most cases, the adaptation of the Ukrainian translation to mature spectators is motivated. However, adaptive translation methods should be used cautiously, since some examples adapted to the adult segment has led to a loss in pragmatic potential made on children.

Consequently, the phenomenon of linguistic and cultural adaptation in reproducing another culture-specific film text makes the translator create the text of translation in conditions of the constant opposition of two cultural traditions. Since the author and the reader exist in different ethnic specific spaces, the translator's main task is to reproduce the original message taking into account socio-cultural and psycho-linguistic factors, as well as a number of technical restrictions that accompany any film product since its emergence. The art of film translation involves the compulsory consideration of explicit and implicit language links, author's communicative intentions, as well as the language pictures of the world of the addresser and the addressee who can communicate successfully if intercultural differences are handled.

The obtained results provide grounds for the longer-term study connected with further analyses of communicative and pragmatic factors as well as culture-specific information translated in terms of adaptive approaches.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арнольд И. В. Стилистика современного английского языка. М. : Флинт, 2002. 384 с.
2. Андреева И. О. Мультиmodalный анализ дискурсу: методологічна основа та перспективи напряду // Одеський лінгвістичний вісник. Одеса, 2016. Вип. 7. С. 3–8.
3. Анисимова Е. Е. Паралингвистика и текст (к проблеме креолизованных и гибридных текстов) // Вопросы языкознания. М., 1992. № 1. С. 71–78.
4. Балли Ш. Общая лингвистика и вопросы французского языка. М. : Иностранная литература, 1955. 416 с.
5. Богин Г. И. Филологическая герменевтика. Калинин: Изд-во КГУ, 1982. 86 с.
6. Бодрова А. А. Конструирование гендера в кинотексте: на материале американского варианта английского языка: автореф. дис. ... канд. филол. наук: [спец.] 10.02.04. “Германские языки”. Нижний Новгород, 2009. 24 с.
7. Бугаева Л. Д. Кинотекст: Прояснение значения // Мир русского слова. СПб., 2011. № 4. С. 67–74.
8. Верещагин Е. М., Костомаров В. Г. Лингвострановедческая теория слова. М. : Русский язык, 1980. 320 с.
9. Виноградов В. В. О категории модальности и модальных словах в русском языке // Труды института русского языка АН СССР. М. : Наука, 1950. Т. 2. С. 38–79.
10. Виноградов В. В. Лексикология и лексикография: избр. тр. М. : Наука, 1977. 312 с.
11. Виноградов В. С. Лексические вопросы перевода художественной прозы. М. : Изд-во Моск. ун-та, 1978. 174 с.
12. Воскобойник Г. Д. Лингвофилософские основания общей когнитивной теории перевода: дисс. ... докт. филол. наук: [спец.] 10.02.20

“Сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание”. Иркутск: ИГЛУ. 2004. 296 с.

13. Гаврилюк Х. Ю. Інтерпретація культурної специфіки поеми “Енеїда” І. Котляревського в перекладі Б. Мельника // Вісник Житомирського державного університету. Житомир, 2015. Вип. 3 (81). С. 68–73.

14. Гайданка Д. В. Дискурс кіно в ракурсі новітніх парадигм: особливості й типологія / Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія : Філологія. Одеса, 2015. Вип. 16. С. 99–101.

15. Галло Я. Гетерогенность текста как лингвистическая проблема // Язык и культура. Нітра, 2003. № 15. С. 2–10.

16. Гарбовский Н. К. Теория перевода. М. : Изд-во Моск. ун-та, 2004. 544 с.

17. Горшкова В. Е. Теоретические основы процессоориентированного подхода к переводу кинодиалога : на материале современного французского кино : дисс. ... доктора филол. наук : [спец.] 10.02.05, 10.02.20 “Романские языки”. Иркутск, 2006. 367 с.

18. Град Н. Я. Відеовербальний текст як об’єкт вербальної і невербальної комунікації у сучасних мультимодальних студіях // Молодий вчений. Херсон, 2015. № 5 (2). С. 153–157.

19. Гридасова О. І. Кінодискурс як об’єкт навчання кіноперекладу // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Житомир, 2014. Вип. 2. С. 102–107.

20. Гришаева Л. И. Результат концептуализации сведений о мире как основа для выбора переводческих стратегий // Социокультурные проблемы перевода : сб. науч. тр. Воронеж : ИПЦ ВГУ, 2008. Вып. 8. С. 431–446.

21. Гудманян А. Г., Плетенецька Ю. М. До проблем кіноперекладу, як виду художнього перекладу // Наукові записки [Національного університету “Острозька академія”]. Сер. : Філологічна. Острог, 2012. Вип. 25. С. 28–30.

22. Зайченко С. С. К вопросу о знаковой неоднородности кинодискурса

// Вестник Челябинского государственного университета. Челябинск, 2013. № 2. С. 96–99.

23. Зайченко С. С. Семиотико-синергетическая интерпретация особенностей организации художественного кинодискурса (на материале англоязычных художественных фильмов исторического жанра) : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Челябинск, 2013. 23 с.

24. Зарецкая А. Н. Особенности реализации подтекста в кинодискурсе : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук : [спец.] 10.02.19 “Теория языка”. Челябинск, 2010. 21 с.

25. Зарецкая А. Н. Особенности коммуникации адресата и адресанта кинодискурса // Вестник Челябинского государственного университета. Челябинск, 2011. № 33 (248). Вып. 60. С. 152–154.

26. Земцов С. С., Крапивкина О. А. Дублирование или субтитрование: о предпочтениях российского и западного кинозрителя // European Student Scientific Journal. 2014. № 3. URL : <http://sjes.esrae.ru/ru/article/view?id=280> (дата звернения: 16.11.2018).

27. Зорівчак Р. П. Реалія і переклад (на матеріалі англomовних перекладів української прози). Львів : Вид-во при Львів. держ. університеті, 1989. 216 с.

28. Иванова Е. Б. Интертекстуальные связи в художественных фильмах : автореф. дисс. ... канд. филол. наук : [спец.] 10.02.04 “Германские языки”. Волгоград, 2001. 16 с.

29. Казакова Т. А. Стратегии решения задач в художественном переводе // Перевод и интерпретация текста : сб. науч. тр. М. : ИЯЗ, 1988. С. 56–65.

30. Карташкова Ф. И. Номинативный аспект фразеологических имен // Теория языка и речи : история и современность. Иваново, 1999. С. 31–39.

31. Катцер Ю. М., Кунин А. В. Письменный перевод с русского языка на английский. М. : Высшая школа, 1964. 408 с.

32. Кибрик А. А. Мультиmodalная лингвистика // Когнитивные

исследования. Вып. IV. М. : Институт психологии РАН, 2009. С. 135–152.

33. Киященко Л. П. В поисках исчезающей предметности (очерки о синергетике языка). М. : ИФРАН, 2000. 199 с.

34. Коваленко И. В. Интерсемиотический перевод в межкультурном аспекте: постановка проблемы // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. Волгоград, 2011. Т. 2, № 2. С. 50–53.

35. Козуляев А. В. Обучение динамически эквивалентному переводу аудиовизуальных произведений: опыт разработки и освоения инновационных методик в рамках школы аудиовизуального перевода // Вестник ПНИПУ. Проблемы языкознания и педагогики. Пермь, 2015. № 13. С. 3–24.

36. Колодина Е. А. Статус кинодиалога в ряду соположенных понятий: кинодиалог, кинотекст, кинодискурс // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. Нижний Новгород, 2013. № 2–1. С. 327–333.

37. Комиссаров В. Н. Общая теория перевода. Проблемы переводоведения в освещении зарубежных ученых : учебное пособие. Москва: ЧеРо, 1999. 136 с.

38. Комиссаров В. Н. Современное переводоведение. М. : ЭТС, 2002. 424 с.

39. Крисанова Т. Основні підходи до розуміння поняття “кінодискурс” // Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Мовознавство. Луцьк, 2014. № 4. С. 98–102.

40. Кунин А. В. Курс фразеологии современного английского языка. М. : Феникс, 1996. 381 с.

41. Лавріненко І. М. Стратегії і тактики зміни комунікативних ролей у сучасному англомовному кінодискурсі : автореф. дис. ... канд. філол. наук : [спец.] 10.02.04 “Германські мови” / Харк. нац. ун-т ім. В.Н. Каразіна. Харків, 2011. 20 с.

42. Пилинський М. М. Експресивність стилю масової політичної

інформації // Мовознавство. К., 1977. № 5. С. 35–46.

43. Лингвистический энциклопедический словарь / под ред. В. Н. Ярцевой; Ин-т языкознания АН СССР. М. : Сов. энцикл., 1990. 682 с.

44. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллинн : Александра, 1973. 63 с.

45. Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб. : Искусство, 2005. 704 с.

46. Лук'янець Т. Г. Інтерсеміотичний аналіз тексту як полікодової єдності // Концепти та константи в мові, літературі, культурі : зб. статей за матер. наук. конф. К. : ВПЦ “Київський університет”, 2011. С. 30–33.

47. Лукьянова Т. Г. Лексичні аспекти перекладу субтитрів (на матеріалі англomовних художніх фільмів) // Нова філологія. Запоріжжя, 2012. № 50. С. 170–173.

48. Макарова Л. С. Коммуникативно-прагматические аспекты художественного перевода: дисс. ... докт. филол. наук: [спец.] 10.02.20 “Сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание”. М. : МГЛУ 2006. 364 с.

49. Матасов Р. А. Перевод кино / видео материалов: лингвокультурологические и дидактические аспекты: автореф. дис. ... канд. филол. наук: [спец.] 10.02.20 “Сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание” / МГУ. М., 2009. 23 с.

50. Мельник М. Є. Кінотекст як особливий вид дискурсу // Сучасні дослідження з іноземної філології. 2014. Вип. 12. С. 123–127.

51. Метц К. Кино : язык или речь? // Киноведческие записки : ист.-теорет. журн. [пер. с фр. М. Б. Ямпольский]. М., 1993 / 1994. № 20. С. 54–90.

52. Мечковская Н. Б. Семиотика : Язык. Природа. Культура : [курс лекций]. М. : Академия, 2004. 432 с.

53. Мишина О. В. Средства создания комического в видеoverбальном тексте : на материале английского юмористического сериала “Monty Python Flying Circus” : дисс. ... канд филол. наук : [спец.] 10.02.04 “Германские языки”. Самара, 2007. 203 с.

54. Муха И. П. Категория информативности кинодиалога : автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Иркутск, 2011. 22 с.

55. Назмутдинова С. С. Гармония как переводческая категория (на материале русского, английского, французского кинодискурса): автореф. дис. ... канд. филол. наук: [спец.] 10.02.20 “Сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание” / ТюмГУ. Тюмень, 2008. 18 с.

56. Нелюбин Л. Л. Толковый переводоведческий словарь. 5-е изд. М. : Флинта: Наука, 2008. 320 с.

57. Оболенская Ю. Л. Художественный перевод и межкультурная коммуникация. М. : Высшая школа, 2006. 335 с.

58. Пирс Ч. Начало прагматизма [пер. с англ. В. В. Кирюшенко, М. В. Колопотина]. СПб. : Лаборатория метафизических исследований философского факультета СПбГУ ; Алетейя, 2000. 352 с.

59. Пойманова О. В. Семантическое пространство видеовербального текста: автореф. ... дисс. канд. филол. наук: [спец.] 10.02.19 “Общее языкознание, социолингвистика, психолингвистика”. М., 1997. 24 с.

60. Полякова О.В. Дискурс анімаційного фільму як поле діяльності кіно перекладача // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Філологічні науки. Луганськ, 2013. № 14 (1). С. 282–286.

61. Райс К. Классификация текстов и методы перевода // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике: сб. ст. М., 1978. С. 202–225.

62. Райхштейн А. Д. Национально-культурный аспект интеркоммуникации // Ин. языки в школе. М., 1986. № 5. С. 8–13.

63. Савко М. В. Аудиовизуальный перевод в Беларуси // Мова і культура [науковий журнал]. К., 2011. Вып. 14. Т. VI (152). С. 353–357.

64. Скобнікова О. В. Кіносценарій як об'єкт дослідження мовознавства // International Scientific and Practical Conference “WORLD SCIENCE.” Дубай, 2016. Вып. 4. № 1 (5). С. 54–57.

65. Скоромыслова Н. В. Теоретический аспект перевода

художественных фильмов // Вестник Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова. М., 2010. № 1. С. 153–156.

66. Слышкин Г. Г., Ефремова М. А. Кинотекст : опыт лингвокультурологического анализа. М. : Водолей Publishers, 2004. 153 с.

67. 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”) : автореф. дисс. ... канд. филол. наук : [спец.] 10.02.05 “Романские языки”. М., 2009. 29 с.

68. Сорокин Ю. А. Креолизованные тексты и их коммуникативная функция // Оптимизация речевого воздействия. М. : Наука, 1990. 180–195 с.

69. Сургай Ю. В. Киноязык как особая сигнификативная система // Наука и инновации 21 века: материалы VII открытой окружной конф. молодых ученых. Сургут, 23–24 ноября 2006 г. Сургут: СурГУ, 2007. С. 237–239.

70. Федорова И. К. Перевод кинотекста в свете концепции культурного переноса: проблема переводческой адаптации // Вестник Челябинс. гос. ун-та. Филология. Искусствоведение. Челябинск, 2009. Вып. 39. № 43 (181). С. 142–149.

71. Фененко Н. А. Язык реалий и реалии языка. Воронеж : ВГУ, 2001. 140 с.

72. Хавкіна О. М., Бондаренко Я. І. Специфіка перекладу мультиплікаційних фільмів США: соціокультурний аспект // Фаховий та художній переклад : Теорія, методологія, практика : збірник наукових праць. К., 2015. С. 322–329.

73. Харрис Р. Психология массовых коммуникаций. М. : ОЛМА-ПРЕСС, 2002. 448 с.

74. Цивьян Ю. Г. К метасемиотическому описанию повествования в кинематографе // Труды по знаковым системам. Ученые записки Тартус. гос.ун-та. Тарту, 1984. Вып. XVII. С. 109–121.

75. Цивьян Ю. Г. К проблеме ранней эволюции киноязыка // Уч. зап. Тартус. ун-та. Тарту, 1986. Вып. 720. С. 145–154.
76. Чайковский Р. Р. Кинотекст и его конститuentы // Психолого–педагогические и лингвистические проблемы исследования текста : тезисы докладов республиканской науч.-тех. конф., 26–29 июня 1984 г. Пермь: Пед. общество РСФСР, 1984. С. 163–164.
77. Черкасс И. А. Лингвистические и психологические компоненты переводческой стратегии // Мир на Северном Кавказе через языки, образование и культуру : материалы I Междунар. конгресса (11–14 сент. 1996 г.) / Симпозиум 2. Пятигорск, 1996. С. 226–232.
78. Чернявская В. Е. Лингвистика текста: Поликодовость, интертекстуальность, интердискурсивность: учебное пособие. М. : Либроком, 2009. 248 с.
79. Черкасс И. А. Лингвистические и психологические компоненты переводческой стратегии // Мир на Северном Кавказе через языки, образование и культуру : материалы I Междунар. конгресса (11–14 сент. 1996 г.) / Симпозиум 2. Пятигорск, 1996. С. 226–232.
80. Шанский Н. М., Быстрова Е. А., Зимин В. И. Фразеологические обороты русского языка. М. : Русский язык, 1988. 350 с.
81. Швейцер А. Д. Теория перевода: Статус, проблемы, аспекты. М. : Наука. 1988. 215 с.
82. Шлейермахер Ф. О разных методах перевода // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. М., 2000. № 2. С. 127–145.
83. Эко У. Опыты о переводе. Сказать почти то же самое / пер. с итал. А.Н. Коваля. СПб. : Симпозиум, 2006. 574 с.
84. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб. : Симпозиум, 2006. 540 с.
85. Alm N. Augmentative and alternative communication // Encyclopedia of language and linguistics. 2nd ed. Oxford : Elsevier, 2006. V. 1. P. 569–574.
86. Anderman G., Diaz-Cintas J. Audiovisual Translation: Language

Transfer on Screen. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2009. 272 p.

87. Berman A. Les Tours de Babel: essais sur la traduction. Mauvezin : TransEurop-Repress, 1985. 150 p.

88. Bordwell D. Making meaning: Inference and rhetoric in the interpretation of cinema. Cambridge : Harvard University Press, 1989. 352 p.

89. Dynel M. Humorous phenomena in dramatic discourse // European Journal of Humour Research. Lodz, 2013. Vol. 1 (1). P. 22–60.

90. Ferenčuhová M. Odložený čas : Filmové pramene, historiografia, dokumentárny film. Bratislava : Slovenský filmový ústav, Vysoká škola múzických umení, 2009. 66 s.

91. Hall S. The work of representation // Representation: Cultural representations and signifying practices / ed. by Stuart Hall. L. : Sage, 1997. P. 13–74.

92. Jaeckle J. Film Dialogue / ed. by Jeff Jaeckle. NY : Wallflower Press, 2013. 223 p.

93. Jewitt C. The Routledge handbook of multimodal analysis. Routledge : London, 2009. 368 p.

94. Koskinen K. Beyond ambivalence. Postmodernity and the Ethics of Translation. Tampere: University of Tampere, 2000. 316 p.

95. Kozloff S. Overhearing film dialogue text. Berkeley; Los Angeles : University of California Press, 2000. 332 p.

96. Kress G. R., Leeuwen T. van. Multimodal Discourse: The modes and media of contemporary communication. L. : Edward Arnold, 2002. 152 p.

97. Kress G. R. Multimodality: A social semiotic approach to contemporary communication. L. : Routledge, 2009. 232 p.

98. Kress G. R. The multimodal landscape of communication // Medien Journal. Klagenfurt, 2002. V. 4. P. 4–19.

99. Lakoff R. Talking Power: The Politics of Language. NY : Basic Books, 1990. 336 p.

100. Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels / éd.

Y. Gambier. Paris, 1996. 246 p.

101. Mondada L. Technology, literacy and learning: A Multimodal Approach. L. : Routledge Falmer, 2008. 112 p.

102. Newmark P. Textbook of translation. Harlow: Pearson Education Limited, 2008. 292 p.

103. Nord Ch. Funktionsgerechtigkeit und Loyalität: Theorie, Methode und Didaktik des funktionalen Übersetzens. Berlin: Frank & Timme, 2010. 338 S.

104. Nørgaard N., Busse B., Montoro R. Key Terms in Stylistics. L. : Bloomsbury, 2010. 269 p.

105. Orero P. Topics in audiovisual translation. Philadelphia, PA : John Benjamins Pub., 2004. 225 p.

106. O'Sullivan C. Translating popular film. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2011. 243 p.

107. Prince S. The discourse of pictures: Iconicity and film studies // *Film Quarterly*. Oakland, 1993. Vol. 47. Issue 1 (Autumn). P. 16–28.

108. Venuti L. Strategies of Translation // *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* / ed. By Mona Baker. L. : Routledge, 2001. 353 p.

109. Wollen P. Signs and Meaning in the Cinema. Bloomington : Indiana University Press, 1976. P. 116–154.

ДОДАТКИ

Додаток А

Компоненти англomовного кінотексту, адаптовані в українському перекладі

№	Оригінал	Переклад	Фільм
1.	A fanboy knows a <u>hater</u> .	Фанат розпізнає <u>хейтера</u> .	<i>Ready Player One</i>
2.	A <u>Volkswagen Karmann Ghia</u> has no radiator.	В <u>Запорожця горбатого</u> нема радіатора.	<i>Cars 2</i>
3.	A Warrior of the <u>Jarhead</u> Clan.	Воїн клану <u>десанту</u> .	<i>Avatar</i>
4.	<ul style="list-style-type: none"> - Aech, are you seeing this? - Yeah, I see. That's Kaneda's bike from <u>Akira</u>. It's a licensed <u>skin</u> over a standard frame. 	<ul style="list-style-type: none"> - Ейч, ти бачиш? - Так, бачу. Байк Канеда із <u>Акіри</u>. Ліцензований <u>скін</u> на стандартній моделі. 	<i>Ready Player One</i>
5.	All of us have suffered at the hands of man.	Кожному з нас довелося <u>хлебнути горя</u> від людиняк.	<i>The Secret Life of Pets</i>
6.	Alodi	Алоді	<i>Warcraft</i>
7.	An awfully big gun for such a little girl.	Не завелика <u>волина</u> для такої манюні?	<i>Spy</i>
8.	And before both of them there is <u>the Type 2 buses</u> .	А ще є <u>маршрутки-богдани</u> , вони тоже <u>лупаті</u> .	<i>Cars 2</i>
9.	And I don't want to do that.	Тож не <u>доводь до гріха</u> .	<i>The Secret Life of Pets</i>
10.	<ul style="list-style-type: none"> - And Quill, your ship is filthy. - She has no idea. If I had a black light, the place would look like a <u>Jackson Pollock painting</u>. 	<ul style="list-style-type: none"> - І ще одне – твій корабель – свинарник. - Митця легко образити. Сюди б ультрафіолет, і вийде <u>полотно експресіоніста</u>. 	
11.	Anduin	Андуїн	<i>Warcraft</i>
12.	Are you kidding me?	Ну що ти <u>мелеш?</u>	<i>Cars</i>

13.	Are you trying to get rid of me?	Ти що хочеш <u>здохатись</u> мене?	<i>The Secret Life of Pets</i>
14.	Azeroth	Азерот	<i>Warcraft</i>
15.	Azog the Defiler	Азог-Сквернитель	<i>The Hobbit: An Unexpected Journey</i>
16.	Balin	Балін	<i>The Hobbit: An Unexpected Journey</i>
17.	Because I heard you sniffle a while ago and I did nothing with that information.	Я ж чула, що ти <u>шморгаєш</u> , і не вжила запобіжних заходів.	<i>Spy</i>
18.	Belladonna Took	Беладона Тук	<i>The Hobbit: An Unexpected Journey</i>
19.	Bifur, Bofur, Bombur, Nori, Ori	Біфур, Бофур, Бомбур, Норі, Орі	<i>The Hobbit: An Unexpected Journey</i>
20.	Bilbo Baggins	Більбо Беггінс	<i>The Hobbit: An Unexpected Journey</i>
21.	Blackhand	Чорнорук	<i>Warcraft</i>
22.	Breaking news: <u>Precrime</u> hunts its own!	Сенсаційна новина: <u>Відділ профілактики злочинів</u> полює на свого ж!	<i>Minority Report</i>
23.	Bree	Брі	<i>The Hobbit: An Unexpected Journey</i>
24.	<u>Burger King</u> was booked up.	<u>Макдак</u> був зачинений.	<i>Spy</i>
25.	But I ain't perfect.	Ну, я і сам уже не <u>комсомолец</u> .	<i>Cars 2</i>
26.	But what if he found that huge oil field just as the world was trying to find something else?	А що як він знайшов багато нафти у <u>Дніпрі</u> і хоче на ній заробити?	<i>Cars 2</i>
27.	But you're dead!	Ти ж <u>здох</u> !	<i>Cars 2</i>

28.	But, hey, that's not my problem.	Але мені це <u>до ламбодури</u> .	<i>Guardians of the Galaxy</i>
29.	Callan	Каллан	<i>Warcraft</i>
30.	Can I just have a sip of your wine?	Даси <u>сьорбнути</u> ?	<i>Spy</i>
31.	Can I start you two lovebirds off with a couple of drinks?	Ну що, <u>сизокрилі мої</u> , принести вам щось випити?	<i>Cars 2</i>
32.	Can you believe this party?	Тут просто <u>бомбова тусня</u> .	<i>Cars 2</i>
33.	Case number 1108 previsualized by the Pre-Cogs recorded on <u>holosphere</u> by Precrime's <u>Q-stacks</u> .	Справа 1108, передбачено Провидцями, записано на <u>голосферу Відділом Профілактики злочинів</u> .	<i>Minority Report</i>
34.	Chop, chop. Our guests will be here soon.	<u>Цигель, цигель</u> . Бо гості вже скоро прийдуть.	<i>Guardians of the Galaxy</i>
35.	<u>Christmas</u> on a cracker!	Йохана <u>ковінька</u> !	<i>Spy</i>
36.	Come on!	<u>Не заливай!</u>	<i>The Secret Life of Pets</i>
37.	Dain	Даїн	<i>The Hobbit: An Unexpected Journey</i>
38.	<u>Daisy</u> and <u>Bungo</u> are missing.	<u>Зірка</u> та <u>Базко</u> пропали.	<i>The Hobbit: An Unexpected Journey</i>
39.	Dalaran	Даларан	<i>Warcraft</i>
40.	Demiguise	Напівлик	<i>Fantastic Beasts and Where to Find Them</i>
41.	Did you ever think that maybe everybody you love is not being killed but they're killing themselves because they can't stand to be around you?	А ти не думав, що може їх і не вбили, то вони самі на себе руки наклали, бо вже твоє <u>гризло</u> бачити не могли?	<i>Spy</i>
42.	Do you have anyone on your team...other than this	У тебе є хтось перевірений замість цієї асматичної	<i>Spy</i>

	asthmatic <u>Big Bird</u> ?	<u>балаболки</u> ?	
43.	Do you have quarters? Because it costs 50 cents. What? I gotta pay?	Є монетки, бо купюри не приймає? Я ще маю <u>башляти</u> ?	<i>Spy</i>
44.	Do you know what? I just...I don't really care.	Якщо чесно...Мені якось <u>начхати</u> .	<i>The Secret Life of Pets</i>
45.	Do you mind if I borrow a few <u>bucks</u> for one of them drinks?	Тільки дай пару <u>гривень</u> , щоб і я собі щось взяв.	<i>Cars 2</i>
46.	Dori	Дорі	<i>The Hobbit: An Unexpected Journey</i>
47.	<u>Dougal</u> , do not make me come in there!	<u>Дугале</u> , не драгуй мене!	<i>Fantastic Beasts and Where to Find Them</i>
48.	Draka	Дреко	<i>Warcraft</i>
49.	Durin	Дурін	<i>The Hobbit: An Unexpected Journey</i>
50.	Durotan	Дуротан	<i>Warcraft</i>
51.	Dwalin	Двалін	<i>The Hobbit: An Unexpected Journey</i>
52.	Elrond	Елронд	<i>The Hobbit: An Unexpected Journey</i>
53.	Ered Luin	Еред Луїн	<i>The Hobbit: An Unexpected Journey</i>
54.	Erumpent must	Мускус самця різкопроривця	<i>Fantastic Beasts and Where to Find Them</i>
55.	Every living thing that crawls, flies, or squats in the mud wants to kill you and eat your eyes for <u>Jujubes</u> .	Кожна жива істота, що ходить, літає або повзає, хоче з'їсти вас і закусити <u>вашими очима</u> .	<i>Avatar</i>
56.	Everything's gone pear-	Мені тут <u>торба</u> .	<i>Cars 2</i>

	shaped.		
57.	Excuse me, if there's a <u>Popeyes Chicken</u> around here? The food is really good...	Вибачте, де тут <u>бургерна</u> “ <u>П’ять поросят</u> ” не підкажете? Там є Королівський гастрит, але я люблю “ <u>П’ять поросят</u> ”. У них є <u>шкварки</u> .	<i>Spy</i>
58.	Eywa	Ейва	<i>Avatar</i>
59.	<ul style="list-style-type: none"> - Favorite <u>shooter</u>? ... - Oh. <u>Goldeneye</u>. - Playing as? - <u>Oddjob</u>. Is this a test? - Racer? - <u>Turbo</u>, and his favorite food was <u>Hot Pockets</u>. Favorite restaurant was <u>Chuck E Cheese</u>. 	<ul style="list-style-type: none"> - Який <u>шутер</u>? ... - <u>Goldeneye</u>. - Персонаж? - <u>Oddjob</u>. Це такий тест? - Гонки? - <u>Турбо</u>, а страва – <u>Hot Pockets</u>. Ну а ресторан – <u>Chuck E Cheese</u>. 	<i>Ready Player One</i>
60.	Fili, Kili	Філі, Кілі	<i>The Hobbit: An Unexpected Journey</i>
61.	Float like a <u>Cadillac</u> , sting like a <u>Beemer</u> .	Гострий мов бритва, юркий мов ящирка.	<i>Cars</i>
62.	Free? Shoot, what I am doing here?	Серйозно, <u>абалдеть</u> , так чого ж я тут <u>втикаю</u> ?	<i>Cars 2</i>
63.	Frogmorton	Фрогмортон	<i>The Hobbit: An Unexpected Journey</i>
64.	Frostwolves	Північні вовки	<i>Warcraft</i>
65.	Frozen Ashwinder egg	Заморожене яйце <u>Попеляшка</u>	<i>Fantastic Beasts and Where to Find Them</i>
66.	Gandlaf	Гендальф	<i>The Hobbit: An Unexpected Journey</i>
67.	Garona	Гарона	<i>Warcraft</i>
68.	Get me a <u>double espresso</u> and see if there's someplace around here	Організуй мені <u>еспресо</u> і знайди, де можна поїсти пристойні <u>суші</u> . Я б убив за	<i>Baby Boss</i>

	with decent <u>sushi</u> . I'd kill for a spicy <u>tuna roll</u> right about now.	смачний гострий <u>рол с тунцем</u> .	
69.	<u>Give up</u> on your dream, Susan	<u>Закоти губисько</u> , Сюзен.	<i>Spy</i>
70.	Gnarlak	Ґнарлак	<i>Fantastic Beasts and Where to Find Them</i>
71.	Goldshire	Злотозем'є	<i>Warcraft</i>
72.	Goof gravy. Was <u>Pepe Le Pew</u> not available?	Хай Бог милує, ще <u>придуркуватішого козла</u> не було?	<i>Spy</i>
73.	Gosh, there are a lot of you up there.	Та вас тут <u>як котів нерізаних</u> .	<i>The Secret Life of Pets</i>
74.	Got to keep away from McQueen.	Як відірватися від цього <u>дурбеліка</u> .	<i>Cars 2</i>
75.	Grand Hamlet	Ґранд Хамлет	<i>Warcraft</i>
76.	Graphorn	Ґрапорги	<i>Fantastic Beasts and Where to Find Them</i>
77.	Gul'Dan	Ґул'дан	<i>Warcraft</i>
78.	- He came to see you the other day right before he was tagged. What did you talk about? - <u>The Mets</u> .	- Він був у вас перед тим, як на нього завели справу. Про що ви говорили? - Про " <u>Метс</u> ".	<i>Minority Report</i>
79.	He is so getting beat today.	Ох, <u>надеру</u> тобі зараз бампер.	<i>Cars 2</i>
80.	He's got <u>Myrtle</u> and <u>Minty</u> .	Він схопив <u>Мальву</u> і <u>Мишку</u> .	<i>The Hobbit: An Unexpected Journey</i>
81.	He's got serious work ahead of him if he wants to get back in this trace.	Тепер йому доведеться добряче <u>лушпарити</u> , щоб наздогнати суперників.	<i>Cars 2</i>
82.	He's smart enough to go where billboards can't <u>ID</u> him.	Він досить розумний, щоб бути там, де його не <u>впізнають</u> біл-борди.	<i>Minority Report</i>
83.	- Here it is.	- Ось вона.	<i>Spy</i>

	<ul style="list-style-type: none"> - What is the bullshit? - Bullshit? - Solsa, I'll have you know. - It's the nuke. - Clever girl. 	<ul style="list-style-type: none"> - Що за розводняк? - Розводняк? Солса, до твого відому... - Це нанобомба. - <u>Сідай, 5.</u> 	
84.	Here you go. See you later, <u>Chloe</u> .	Дієтичні хрустики, до вечера, <u>Софочко</u> .	<i>The Secret Life of Pets</i>
85.	<ul style="list-style-type: none"> - Hey! If it isn't Star Prince. - Star-Lord. - Sorry, Lord. He's got a code name. - Yeah, you stay out that way. It's an outlaw name. - Just relax, pal. It's cool to have a code name. It's not that weird. 	<ul style="list-style-type: none"> - Йй-Богу, це ж Зоряний Принц. - Я – Зоряний Лицар. - О, вибачте, шановний... В нього є кодове прізвисько. - Не тупи, братан. Це – творчий псевдонім. - Пішли, артист. Гастролі скінчено. <u>Finita la comedia.</u> 	<i>Guardians of the Galaxy</i>
86.	Hey, daddy! I made up a club. We are called <u>the Crescos</u> .	Привіт, тату. Я створив клуб. Ми називаємося “ <u>Крескос</u> ”.	<i>Minority Report</i>
87.	Hey, we had a deal, bro!	Ми домовлялись, що за <u>кидалово</u> ?	<i>Guardians of the Galaxy</i>
88.	Holy <u>schnitzel</u> !	Солодкі <u>котлетоси</u> !	<i>The Secret Life of Pets</i>
89.	How much of our house money did you spend on <u>upgrades</u> ?	Скільки ж бабла ти витратив на ці клятві <u>апгрейди</u> ?	<i>Ready Player One</i>
90.	How you been old-timer?	Як життя, <u>старий перчило</u> ?	<i>The Secret Life of Pets</i>
91.	I ain't waiting around for some <u>humie with a death wish</u> .	Я не збираюсь чекати цього <u>камікадзе</u> .	<i>Guardians of the Galaxy</i>
92.	I bet even the roads on the moon ain't this smooth.	В самому <u>Києві</u> нема таких доріг!	<i>Cars</i>
93.	I can see for <u>miles</u> ...	Я бачу за <u>кілометри</u> ...	<i>The Secret Life of Pets</i>

94.	I can't believe this is really happening.	У мене педалі зводять від <u>кайфу</u> .	<i>Cars 2</i>
95.	I can't believe you know Tiny Dog! That's cool, it's such a small world.	Я в шоці, ти знаєш Крихітку! Прикол, <u>Нью-Йорк</u> – велике село.	<i>The Secret Life of Pets</i>
96.	I can't even dress like a spy. Look at you and your tailored... Everything is cut right. And mine is like a <u>lumpy pumpkin sack dress</u> .	Я б навіть так одягнутися не змогла. От на тобі, все по фігурі, все до ладу. А на мені наче <u>мішок з під картоплі</u> .	<i>Spy</i>
97.	I crack open a <u>Tab</u> . I put on some <u>Duran Duran</u> . I play <u>Robotron</u> . That's why I love the OASIS.	Відкриваю собі <u>Таб</u> , ставлю собі <u>Дюран Дюран</u> і граю в <u>Роботрона</u> . Ось чому я люблю ОАЗу.	<i>Ready Player One</i>
98.	I didn't taste it!	Я не <u>сьорбав</u> .	<i>Cars 2</i>
99.	I do a lot of reading. I read palms and maps... and I've read all of the <u>Hunger Games</u> .	Я взагалі багато читаю, і по мапам читаю, і по долоням. Я перечитала всього <u>Толкіна</u> .	<i>Spy</i>
100.	<ul style="list-style-type: none"> - I do this. I get to keep whatever images I get from her head. - They don't belong to anybody. - Take her to RadioShack. 	<ul style="list-style-type: none"> - Зроблю, але ти даси зберегти мені всі образи, які я отримую з її голови. - Вони не належать нікому. - Відведи її в РадіоШак. 	<i>Minority Report</i>
101.	<ul style="list-style-type: none"> - I feel really bad about this, but I'm not gonna tell you that. - I slaved putting this deal together. 	<ul style="list-style-type: none"> - Мені дуже прикро, але я не можу тобі сказати де я. - Я <u>рачки повзав</u>, домовлявся. 	<i>Guardians of the Galaxy</i>
102.	I got to admit, you tricked us real good.	Ну, <u>Штірлиц</u> , ніфігово ти нас розвів.	<i>Cars 2</i>
103.	I had a great thing going!	Я жив у <u>повному лівері</u> !	<i>The Secret Life of Pets</i>
104.	I know this may be a bad time right now.	Але воно, <u>канєшно</u> , тобі і так типу <u>хреново</u> .	<i>Cars</i>

105.	I say, tell that to the hunter clans in <u>the gold mines of Gygaх</u> .	Хай скаже це кланам мисливців у <u>купальнях Гайгакса</u> .	<i>Ready Player One</i>
106.	I think it's about a time we decorate.	Може зробити <u>євро-ремонт</u> ?	<i>Cars</i>
107.	– I think we lost him! – Oh, no, we didn't!	– Здається, відірвались. – Ой, <u>не кажи гоп...</u>	<i>Baby Boss</i>
108.	I understand you have been spending a lot of time in <u>the Sprawl</u> .	Як я зрозумів, ти багато часу знову проводиш у <u>Нетрях</u> .	<i>Minority Report</i>
109.	I was <u>First Recon</u> myself.	Я сам починав у розвідці.	<i>Avatar</i>
110.	I will never eat a pill like that again. Unless it's covered in <u>peanut butter</u> .	Я таких пігулок більше не ковтатиму. Хіба що їх запхнуть у свіженьку сметанку.	<i>The Secret Life of Pets</i>
111.	I worked mostly with dragons, Ukrainian Ironbellies.	Я працював із драконами, <u>українські залізопузи</u> .	<i>Fantastic Beasts and Where to Find Them</i>
112.	I'd watch your tone, sunshine.	Ти б <u>фільтрував базар</u> , солоденький.	<i>The Secret Life of Pets</i>
113.	I'll wave to you from the finish line, <u>McFly</u> .	Я помахая тобі з фінішу, <u>МакФлай</u> .	<i>Ready Player One</i>
114.	– I'm Groot! – Well, that's just as fascinating as the first <u>89</u> times you told me that. What is wrong with giving tree, here?	– Я є Грут! – Не перестаю дивуватися цьому факту, хоч ти вже <u>90</u> разів нам представився. У нього що <u>платівку заклонило</u> ?	<i>Guardians of the Galaxy</i>
115.	I'm happier than a tornado in a trailer park!	Я щасливий, як <u>Юрій Гагарін</u> .	<i>Cars</i>
116.	I'm in hillbilly hell!	Я здохну в цьому <u>Задрипанську</u> !	<i>Cars</i>
117.	I'm just trying to impress you and doing a really poor job of it.	Я намагаюсь <u>вимахуватись</u> , але здається це в мене поганенько виходить.	<i>Spy</i>
118.	I'm <u>making great progress</u> with the parents already.	В роботі з батьками <u>все йде як по маслу</u> .	<i>Baby Boss</i>
119.	I'm not going out like	Ей, я так просто не здохну.	<i>Ready Player</i>

	that. That's a <u>camper move</u> .	Це <u>кемперство</u> .	<i>One</i>
120.	I've jumped from a high-rise building and broke both legs upon landing. And I still pretend I was in a <u>Cirque du Soleil show</u> !	Я стрибав з високого хмарочоса, обидві ноги зламав, але й далі маскувався під гръобаного акробата <u>Цирку дю Солей</u> .	<i>Spy</i>
121.	I've seen these two fellers doing some karate street performance.	То переді мною двоє дуркували, справжні <u>шаолінські козаки</u> .	<i>Cars 2</i>
122.	If people know where babies really come from, they'd never have one. The same thing with <u>hot dogs</u> , by the way.	Якби люди знали, звідки беруться діти, вони б їх не хотіли. Це між іншим стосується й <u>шаурми</u> .	<i>Baby Boss</i>
123.	Ikran	Ікран	<i>Avatar</i>
124.	Ильверморні	Ільверморні	<i>Fantastic Beasts and Where to Find Them</i>
125.	Ironforge	Стальгорн	<i>Warcraft</i>
126.	Is that so hard to believe? Because you look like a <u>flute player</u> in a wedding band.	Та ти схожа на <u>баяністку</u> з похорон мого оркестру, тому і важко.	<i>Spy</i>
127.	It's just that them guys look purty tough.	Але вони такі <u>моцні бугаї</u> .	<i>Cars 2</i>
128.	It's organic, man.	Натур продукт, без <u>ГМО</u> .	<i>Cars 2</i>
129.	It's where Halliday and Morrow started Gregarious Games.	Саме тут Галлідей та Морроу заснували " <u>Грегариус Геймс</u> ".	<i>Ready Player One</i>
130.	James Halliday saw the future. And then he built it. He gave us a place to go. A place called <u>the OASIS</u> .	Джеймс Галлідей бачив майбутнє, а потім створив його. Він показав нам куди втекти, у місце, що звалося <u>ОАЗою</u> .	<i>Ready Player One</i>
131.	Jeez. You had to take me to such a dump? Come on <u>cheapskate</u> !	Боже, в таку діру мене привів. Мов <u>гендель</u> для бомжів!	<i>Spy</i>

132.	Jesus Christ, why didn't I know about this? Because these Minority Reports are destroyed the instant they occur.	Господи Боже, чому я цього не знав? Тому що ці особливі думки одразу знищують.	<i>Minority Report</i>
133.	Jiminy Christmas!	Йоханий <u>педель!</u>	<i>Spy</i>
134.	Join us, <u>the Second Salmers</u> , in our fight.	Приєднуйтеся до <u>Других Салемців</u> і боріться.	<i>Fantastic Beasts and Where to Find Them</i>
135.	Karazhan	Каражан	<i>Warcraft</i>
136.	Khadgar	Кадгар	<i>Warcraft</i>
137.	King Llane	Король Ллейн	<i>Warcraft</i>
138.	King Under the Mountain	Гірний король	<i>The Hobbit: An Unexpected Journey</i>
139.	Laughing Sculp, Blackrock	Веселий череп, Чорна гора	<i>Warcraft</i>
140.	Let me just rub that for luck. Oh, that's an oily scalp.	Дай-но <u>макітру</u> потру на щастя. Ой, яка жирна <u>довбешка</u> .	<i>Spy</i>
141.	Let's go, Ripper! I'm busting you outta here!	Погнали, братан. <u>Я по твою душу</u> .	<i>The Secret Life of Pets</i>
142.	Let's just say I'm AAA affiliated.	Та мені хоча б у <u>ЖЕК</u> пристроїтись.	<i>Cars 2</i>
143.	Let's see. Templeton, Timothy. Middle name – <u>Leslie</u> . Mostly <u>C's</u> .	Темплтон Тімати, друге ім'я – <u>Телесик</u> . Вчишся на <u>трієчки</u> .	<i>Baby Boss</i>
144.	Look out, ladies. Mater's fitting to get funky.	Дівчонкі, <u>сьогодні в клубі будуть танці</u> .	<i>Cars 2</i>
145.	Lothar	Лотар	<i>Warcraft</i>
146.	Lunaspore	Лунаскоп	<i>Fantastic Beasts and Where to Find Them</i>
147.	Maintenance, report to <u>loyalty pod 31-B</u> .	Служба обслуговування до <u>кабінки лояльності 31-Б</u> .	<i>Ready Player One</i>
148.	Man, you wouldn't believe what they charge for fuel out here.	Тут за пальне беруть <u>втридорога</u> . Я так <u>без штанів залишусь</u> .	<i>Guardians of the Galaxy</i>

149.	Mechagodzilla	Мехагодзіла	<i>Ready Player One</i>
150.	Moria	Морія	<i>The Hobbit: An Unexpected Journey</i>
151.	Moroos	Мороуз	<i>Warcraft</i>
152.	Mungo	Манго	<i>The Hobbit: An Unexpected Journey</i>
153.	My connection is making us wait. It's just a negotiation tactic. Trust me, this is my specialty.	Мій клієнт сказав почекати. Це відома тактика ведення торгів. Повір, я <u>на цьому собаку з'їв</u> .	<i>Guardians of the Galaxy</i>
154.	No, not her, him! Learn genders, man!	Ні, не її, його! Вчи <u>займенники</u> , пеньок!	<i>Guardians of the Galaxy</i>
155.	No-Maj	Нечакл	<i>Fantastic Beasts and Where to Find Them</i>
156.	Now, it's back to our primary mission: the downfall of the human race. It is on!	Так, повертаємось до місії №1: ліквідувати людську расу. <u>Людиняку на гілляку!</u>	<i>The Secret Life of Pets</i>
157.	Oh, and of course, <u>the Sixers</u> work of IOI (Innovative Online Industries)	І звісно, <u>Шістки з IOI</u> .	<i>Ready Player One</i>
158.	Oh, I was just passing.	Та я просто <u>витрішків ловив</u> .	<i>Fantastic Beasts and Where to Find Them</i>
159.	Oh, man, you remind me of my boy Ricky. He died, though. <u>RIP</u> , Ricky!	То ви схожі на мого коріфана Рікі. Правда, він вмер. <u>Царство небесне</u> , бро!	<i>The Secret Life of Pets</i>
160.	Oh, that was a close one, <u>Fine</u> . Who is the <u>finest</u> of them all? You are!	О, <u>відпадно</u> агент <u>Файний</u> . Хто <u>файніш</u> за всіх? Звісно ти!	<i>Spy</i>
161.	Oh... Somebody's jealous.	Летєть <u>беньки</u> не вискочили.	<i>Spy</i>

162.	Once we launch this little baby, they're gonna flip. We call this <u>Pure O2</u> .	Щойно ми запусимо ось цю красу, вони будуть щасливі. Ми назвали це <u>Просто-Кисень</u> .	<i>Ready Player One</i>
163.	Orgrim	Оргрім	<i>Warcraft</i>
164.	Pandora	Пандора	<i>Avatar</i>
165.	Perhaps there's more burglar Hobbits around these parts. Must be enough for a <u>pie</u> .	Може десь тут ще є викрохоббіти, назбираємо на <u>гуляш</u> .	<i>The Hobbit: An Unexpected Journey</i>
166.	<u>Pilates</u> has been working out for you. I guess you don't seem so awkward.	Ти не дарма ходив на <u>бойовий гопак</u> . Раніше ти був вайлуватим.	<i>Spy</i>
167.	<u>Planet Doom</u> , the most dangerous place in the OASIS.	<u>Планета Дум</u> – найнебезпечніше місце в ОАЗі.	<i>Ready Player One</i>
168.	Pretty sure the answer is: "I am Groot."	<u>Зуб даю</u> , скаже: "Я є Грут".	<i>Guardians of the Galaxy</i>
169.	Prolemuris	Пролімуріс	<i>Avatar</i>
170.	Question is, why?	І чого було сюди <u>пертися</u> ?	<i>Cars 2</i>
171.	Quill just got himself captured.	Квіла взяли <u>як сліпе кошеня</u> .	<i>Guardians of the Galaxy</i>
172.	Radagast the Brown	Радагаст Брунатний	<i>The Hobbit: An Unexpected Journey</i>
173.	Ramon will paint you up right!	Роман пофарбує <u>на 5</u> .	<i>Cars</i>
174.	Really? Everybody that you love had been gunned down, and just you survive?	Серйозно? Всіх, кого ти любив, повбивали, а ти один – <u>Термінатор</u> ?	<i>Spy</i>
175.	Redridge Mountains	Червоногір'я	<i>Warcraft</i>
176.	Remember me!	<u>Пом'яніть незлим, тихим...</u>	<i>The Secret Life of Pets</i>
177.	Rider of Last Shadow	Наїздник Останньої Тіні	<i>Avatar</i>
178.	Ronan murdered my wide, Ovette, and my daughter,	Ронан вбив мою жінку Оветту та мою доньку	<i>Guardians of the Galaxy</i>

	Camaria. He slaughtered them where they stood. He killed my family. I shall kill one of his in return.	Камарію, навіть <u>ОКОМ НЕ ЗМИГНУВШИ</u> . Він убив мою сім'ю. Я відплачу йому сторицею.	
179.	Saruman the White	Саруман Білий	<i>The Hobbit: An Unexpected Journey</i>
180.	Six shots of <u>Gigglewater</u> and a <u>Lobe-Blaster</u> .	Шість шотів <u>ХОХО-ВОДИЧКИ</u> та <u>Лобо-струс</u> , будь ласка.	<i>Fantastic Beasts and Where to Find Them</i>
181.	Smaug the Terrible	Смог Жахливий	<i>The Hobbit: An Unexpected Journey</i>
182.	Smead manila, pressboard edges. About <u>50 ounces</u> . No, <u>49</u> .	Манільський папір, пресований папір, десь <u>півтора кілограма</u> . Ні, діло <u>300</u> .	<i>Baby Boss</i>
183.	So keep quite. Stay out of my way.	Тож не виступай, і <u>не крутись під ногами</u> .	<i>Baby Boss</i>
184.	So long, <u>Mel</u> . Oh, hey, <u>Norman</u> .	Бережи себе, <u>Мотя</u> . О, привіт, <u>Шнобель</u> .	<i>The Secret Life of Pets</i>
185.	So this is where babies come from? Where'd you think, the cabbage patch? <u>Magic fairies</u> ?	– То це звідси беруться всі діти? – А ти звідки думав, з капусти? <u>Лелеки приносять</u> ?	<i>Baby Boss</i>
186.	So this Orb has a real shine blue suitcase, <u>Ark of the Covenant</u> , <u>Maltese Falcon</u> , sort of vibe.	За цією сферою ганяються мільйони людей, немовби за якимось <u>Священним Граалем</u> , довбанім.	<i>Guardians of the Galaxy</i>
187.	– So what is this challenge, some sort of video game thing? – <u>An Atari 2600</u> , sir.	– То що це за випробування, якась відеогра? – Атарі 2600, сер.	<i>Ready Player One</i>
188.	So what, it's better than 11%? What the hell does that have to do with anything?	<u>Коня кують</u> , а жаба лапу <u>підставляє</u> .	<i>Guardians of the Galaxy</i>

189.	So where are you from, my fuzzy angel?	То звідкіля ти є, <u>пухнаста</u> <u>фраєрко</u> ?	<i>The Secret Life of Pets</i>
190.	Squib	Сквиб	<i>Fantastic Beasts and Where to Find Them</i>
191.	Stop being adorable and get down!	Годі <u>заливати</u> і краще пригнись.	<i>Spy</i>
192.	– Stop it! That is my song, not yours. My parents wrote it just for me. – Really? Your parents are <u>Lennon</u> and <u>McCartney</u> ?	– Замокни! Це моя колискова, не твоя. Батька написали її для мене. – Серйозно? Твої батьки – <u>Леннон</u> і <u>МакКартні</u> ?	<i>Baby Boss</i>
193.	Stop texting! I'm not texting, if you must know. I'm playing Candy Crush and I just made level <u>95</u> .	Кінчай переписуватись! Я не переписуюсь, я <u>шпилю</u> у Кендіманію, і я вже на <u>90</u> рівні.	<i>Spy</i>
194.	Stormwind	Штормград	<i>Warcraft</i>
195.	Supitocam	Супітокам	<i>Avatar</i>
196.	Survival of the fittest. It's a law of the jungle. There's always someone trying to take what's yours. How do I know? <u>It almost happened to me.</u>	Виживає найбільш пристосований. Це закон джунглів. Завжди десь хтось намагається хапнути щось твоє. Звідки я це знаю? <u>Бо на власній шкурі відчув.</u>	<i>Baby Boss</i>
197.	Swooping Evil	Наскоч-лихо	<i>Fantastic Beasts and Where to Find Them</i>
198.	That's a <u>Bowtruckle</u> .	Це Посіпачка.	<i>Fantastic Beasts and Where to Find Them</i>
199.	That's my <u>Niffler</u> .	Цей мій <u>Ніффлер</u> .	<i>Fantastic Beasts and Where to Find Them</i>
200.	That's what I like about you, Nolan. You never lick. You bite straight to	За що тебе поважаю, Нолан. Ти не лижеш. Ти просто кусаєш той клятий <u>льодяник</u>	<i>Ready Player One</i>

	the chocolate center of the <u>Tootsie Pop</u> .	<u>Тутсі Поп</u> .	
201.	The Arkenstone	Горикамінь	<i>The Hobbit: An Unexpected Journey</i>
202.	The best friend greetings get longer every year.	О, цих двох тепер <u>водою не розіллеш</u> .	<i>Cars 2</i>
203.	The Blue Mountains	Блакитні Гори	<i>The Hobbit: An Unexpected Journey</i>
204.	The Dark Portal	Темний портал	<i>Warcraft</i>
205.	The evil green magic, the <u>Fel</u> .	Зелена магія, <u>Скверна</u> .	<i>Warcraft</i>
206.	The Front Gate	Брама	<i>The Hobbit: An Unexpected Journey</i>
207.	The Frostwind Dunes	Дюни морозного вітру	<i>Warcraft</i>
208.	<ul style="list-style-type: none"> - The girl, I think it's Artemis. - The Artemis? <u>The Sixer Fixer?</u> - I've seen all her walk-throughs, <u>her Twitch streams</u>. 	<ul style="list-style-type: none"> - Здається, це Артеміда. - Артеміда? <u>Вбивця Шісток?</u> - Я бачив її проходження, її <u>Твіч-стріми</u>. 	<i>Ready Player One</i>
209.	The greatest kingdom in Middle-Earth: Erebor.	Найвеличніше королівство Середзем'я – Еребор.	<i>The Hobbit: An Unexpected Journey</i>
210.	The Guardian Medivh	Хранитель Медів	<i>Warcraft</i>
211.	The Heart of the Mountain	Сердце Гори	<i>The Hobbit: An Unexpected Journey</i>
212.	The Hidden Valley	Потаємна Долина	<i>The Hobbit: An Unexpected Journey</i>
213.	The Horde	Орда	<i>Warcraft</i>
214.	The Iron Hills	Залізні Гори	<i>The Hobbit: An Unexpected Journey</i>

215.	The King's Jewel	Королівський самоцвіт	<i>The Hobbit: An Unexpected Journey</i>
216.	The Lonely Mountain	Самотня Гора	<i>The Hobbit: An Unexpected Journey</i>
217.	The Lower Halls	Нижні Зали	<i>The Hobbit: An Unexpected Journey</i>
218.	The mark of the Kirin Tor	Знак Кірін-Тора	<i>Warcraft</i>
219.	The Na'vi	Наві	<i>Avatar</i>
220.	The New Salem Preservation Society	Нове салемське протидійне товариство	<i>Fantastic Beasts and Where to Find Them</i>
221.	<u>The Omaticaya</u> have chosen you.	<u>Оматікайя</u> обрали тебе.	<i>Avatar</i>
222.	The only ones still trying are the gunters, as in “ <u>egg hunters</u> ”.	Не полишили спроби тільки <u>мисливці за Великоднем яйцем.</u>	<i>Ready Player One</i>
223.	The <u>Orb of Osuvox.</u>	Це <u>Сфера Осуокса.</u>	<i>Ready Player One</i>
224.	The Precrime program	Програма Профілактики злочинів	<i>Minority Report</i>
225.	The Sackville-Bagginses	Саквіль-Беггінси	<i>The Hobbit: An Unexpected Journey</i>
226.	The Tree of Souls	Древо Душ	<i>Avatar</i>
227.	There are only three things in this world I hate: steampunk, pirates, and <u>tabbouleh.</u>	Я ненавиджу три речі у світі: стімпанк, піратів та <u>хумус.</u>	<i>Ready Player One</i>
228.	There are some great bargains here.	Оце барахолка, як на <u>Троєщині.</u>	<i>Cars 2</i>
229.	There is no such thing as <u>an ex-Marine.</u>	Солдат завжди буде <u>солдатом.</u>	<i>Avatar</i>
230.	There is only one breeder of <u>Appaloosa Puffskeins</u> in the world.	На світі один заводчик <u>Апалузьких пуфканців.</u>	<i>Fantastic Beasts and Where to Find Them</i>

231.	There was a 13-year-old girl named Carol that used to kind of take me around the neighborhood and use my braid as a dog leash and make me beg for biscuits.	В дитинстві була дівчинка на ім'я Керол, вона весь час ганяла мене по району, прив'язувала за волосся до паркану і змушувала мене <u>рачки повзати</u> .	<i>Spy</i>
232.	These guys are owner-killers!	Свого господаря вони <u>кокнули</u> .	<i>The Secret Life of Pets</i>
233.	They do everything for me.	Вони <u>на цирлах переді мною бігають</u> .	<i>Baby Boss</i>
234.	They worked for the biggest pet company in the world, <u>Puppy Co.</u>	Вони працювали в корпорації <u>Бобик Ко</u> , яка займалась песиками.	<i>Baby Boss</i>
235.	They're gonna kill you.	Тебе хочуть <u>замочить</u> .	<i>Cars 2</i>
236.	Think I felt like a <u>shave tail louie</u> ?	Думаєш, я <u>перелякався</u> ?	<i>Avatar</i>
237.	This is my team? A <u>muscle-head</u> , a bunch of <u>yes men</u> , and a doodler?	І це моя команда? Одне <u>бурмило</u> , три <u>івани-покивани</u> , і ота грамотійка?	<i>Baby Boss</i>
238.	This one from the <u>Cyber Parlor</u> .	Це з <u>комп'ютерного салону</u> .	<i>Minority Report</i>
239.	This one here is our booty! You wanna get to him, you go through us!	Оцей притрушений – наша здобич! І заберете ви його <u>лише через наші трупи</u> .	<i>Guardians of the Galaxy</i>
240.	This was the best day ever.	Оце ми <u>надурілися</u> , страх	<i>Cars 2</i>
241.	Thorin Oakenshield	Торін Дубоцит	<i>The Hobbit: An Unexpected Journey</i>
242.	Those are perfect for each other.	Вони <u>два колеса пара</u> .	<i>Cars 2</i>
243.	Thrain	Траїн	<i>The Hobbit: An Unexpected Journey</i>
244.	Thror	Троп	<i>The Hobbit: An Unexpected</i>

			<i>Journey</i>
245.	Time to clean out the garage, buddy, come on!	Треба прибрати гараж, бо розвели тут <u>гармидер!</u>	<i>Cars</i>
246.	Utraya Mokri	Утрайя Мокрі	<i>Avatar</i>
247.	Wake up, little <u>halflings!</u> It's 7:00 am.	Просипайтесь, <u>куцанчики!</u> Вже сьома ранку.	<i>Baby Boss</i>
248.	We are in the <u>Flux Vortex</u> .	Це <u>енергетичний потік</u> .	<i>Avatar</i>
249.	We have to stop the sale of a nuclear bomb... and they send in someone who looks like <u>Santa Claus'</u> <u>f*cking wife</u> .	Нам треба перехопити атомну бомбу, а вони довірили цю справу <u>бухгалтерці із хлібокомбіната</u> .	<i>Spy</i>
250.	We need someone to follow De Luca without being detected, but it can't be any of you.	Мені треба, щоб Де Лука не про що не довідався, а вас вона <u>знає як облуплених</u> .	<i>Spy</i>
251.	We'd like to get to our private business here, <u>if you don't mind</u> .	У нас тут <u>стрілку забито</u> , ми хочемо <u>перетерти</u> .	<i>Cars 2</i>
252.	Welcome to <u>Baby Corp!</u>	Вітаймо в <u>корпорації Маляків!</u>	<i>Baby Boss</i>
253.	<ul style="list-style-type: none"> - Well, see this pie chart? - Wow, it looks like a giant pie. - It represents all the love there is in the world. - I love pie. - Who doesn't? - <u>Apple</u>. - Fine. - No, <u>cherry!</u> - Perfect! - Not <u>pumpkin</u>. - Okay. 	<ul style="list-style-type: none"> - Бачиш оту діаграму? - Ого, схоже на величезний тортик. - Там відображено всю любов, яка є на світі. - Я люблю тортики. - А хто не любить? - "<u>Наполеон</u>". - Смак! - "<u>Медовичок</u>". - Прекрасно! - <u>Печінковий</u> – ні. - Згоден! 	<i>Baby Boss</i>
254.	<ul style="list-style-type: none"> - What are you doing? - I'm just trying up my shoelaces. - You're wearing a loafer. Get over here. 	<ul style="list-style-type: none"> - Ти вже на низькому старті? - Та ні, шнурочок розв'язався. - <u>Не крути мені вола</u>. Ану 	<i>Spy</i>

		бігом сюди.	
255.	What do you think I'm gonna do? Run over there and be like "Hey, I'm a crazy lady!" "Where's the buffet? I'm from the <u>Midwest</u> ." "Where's <u>Blue Man Group</u> ?"	Чи по-твоєму я мала забігти: "Я – кінчена американка. Де можна пожерти? Я – <u>дівка-ковбойша</u> , де мої <u>шкварки в майонезі</u> ?"	<i>Spy</i>
256.	What in the blue blazes?	Що за <u>вихиляси</u> ?	<i>Cars</i>
257.	What is it?	Шо за <u>базар</u> ?	<i>Cars 2</i>
258.	What is this crazy joint?	Що це за навіжена <u>туса</u> ?	<i>The Secret Life of Pets</i>
259.	What is this thing? Look how things it's so cool. It's not cool to get help!	А це що таке? Воно думає, воно круте. <u>Дулю з маком</u> .	<i>Guardians of the Galaxy</i>
260.	- What the hell's a <u>Cataclyst</u> ? - A bomb. Kills every avatar on a planet, even the owner.	- Що таке цей <u>Катакліст</u> ? - Бомба, вбиває всіх аватарів на планеті, навіть власника.	<i>Ready Player One</i>
261.	What'd you think? I snuck in there when nobody was looking and pretended to be your waiter so I could hang out with you?	А ти що думав, що я нишком проліз сюди, поки не було <u>охвіціантів</u> , щоб з вами тут <u>потусуватись</u> ?	<i>Cars 2</i>
262.	What's going on here?	Опа, а що це тут за <u>движняк</u> ?	<i>The Secret Life of Pets</i>
263.	What's going on over there?	А що це там за <u>движуха</u> ?	<i>Cars 2</i>
264.	Whatever you need to tell yourself.	<u>Дурень думкою багатіє</u> .	<i>The Secret Life of Pets</i>
265.	When I say go, we go. But don't let <u>Frank</u> catch you.	Якщо скажу "Давай!", ідем та так, щоб <u>Валера</u> не вловив.	<i>Cars</i>
266.	- Where did you find an Iron Giant? - Find it? I'm building it.	- Де ти знайшов Залізного гіганта? - Знайшов? Я його роблю	<i>Ready Player One</i>

	That's a commission. – Oh, yeah. Aech is top-rated on <u>the mod boards</u> .	на замовлення. Форуми майстрів, залізний гігант – Ейч в топі на <u>форумах майстрів</u> .	
267.	Whoa! <u>Zemeckis Cube</u> ! I need one of those.	Ого, <u>Куб Замекіса</u> ! Мені такий потрібен.	<i>Ready Player One</i>
268.	– Why would Katie do this to me? – Because she's a dog person, Max. And do people do weird, inexplicable things... – Okay, please don't start now, Chloe.	– Чому Кеті так зі мною обійшлася? – Тому що вона собачниця, Макс. А собачники роблять дивні, абсолютно безглузді вчинки. – Годі Софа не починай знову. <u>На душі і так шкребе</u> .	<i>The Secret Life of Pets</i>
269.	Woman, your words mean nothing to me!	Дівко, твої слова для мене <u>порожній звук</u> .	<i>Guardians of the Galaxy</i>
270.	Yes, that's me. Well, that's my <u>avatar</u> .	Так, це я. Ну, мій <u>аватар</u> .	<i>Ready Player One</i>
271.	– Yo, <u>Ranger Rick</u> ! What are you doing? You can't take apart my ship without asking me! – Don't touch that! A bomb!	– Стоп-стоп-стоп, альо, <u>юний технік</u> , що це ти робиш? Без мого дозволу мізерльот не підривати. Що це таке? – Забери <u>граблі</u> , це бомба.	<i>Guardians of the Galaxy</i>
272.	You are "the Parzival" now. You have to have a disguise. <u>Clark Kent glasses</u> .	Ти тепер зірка, Парзіваль. Треба маскуватися. Окуляри <u>Кларка Кента</u> .	<i>Ready Player One</i>
273.	You are a <u>Legilimens</u> ?	То ви <u>виманолог</u> ?	<i>Fantastic Beasts and Where to Find Them</i>
274.	You are no longer an <u>Auror</u> .	Ви більше не <u>аврор</u> .	<i>Fantastic Beasts and Where to Find Them</i>
275.	You can win this trace with your eyes shut.	Виграєш, <u>як два пальці об асфальт</u> .	<i>Cars</i>
276.	You couldn't have beat them in a bootsuit, you	Ти б і в тактильному костюмі не виграв, <u>нуб</u> .	<i>Ready Player One</i>

	<u>noob.</u>		
277.	You gotta try the <u>paczkis</u> (<i>польск.</i>), okay?	Скуштуйте ці <u>пундики</u> .	<i>Fantastic Beasts and Where to Find Them</i>
278.	You have always been soft on him.	А ти йому <u>шмарклі підтираєш</u> .	<i>Guardians of the Galaxy</i>
279.	You know once I knew this girl <u>Doreen</u> .	Якось я знав таку <u>Галю</u> .	<i>Cars</i>
280.	You know who else wears diapers? Astronauts and <u>NASCAR</u> drivers.	А знаєш хто ще носить підгузки? Астронавти, <u>хвацькі гонщики</u> , ось хто.	<i>Baby Boss</i>
281.	– You said you burned your collars. – Well, ‘burned’, ‘lost’, ‘had them stolen by cats’. It’s all just words, really, isn’t it?	– Ви ж казали, ви їх спалили, правда? – Ну спалили, загубили, втратили в бійці з котами. <u>Собака бреше, вітер носить</u> .	<i>The Secret Life of Pets</i>
282.	You see, Kira is <u>the Rosebud</u> at the center of his story. She is the big mystery.	Розумієш, Кіра – це <u>Святий Грааль</u> , вона і є загадка.	<i>Ready Player One</i>
283.	You squished the sacred Viper! He’s a <u>flapjack</u> !	Ти розчавив чарівного змія? На <u>відбивну</u> !	<i>The Secret Life of Pets</i>
284.	You tried to eat me!	Ти хотів мене <u>зжери</u> !	<i>The Secret Life of Pets</i>
285.	You wanna get stuck in?	Вже час <u>заморити черв’яка</u> ?	<i>The Hobbit: An Unexpected Journey</i>
286.	You want me to have <u>Cagney</u> and <u>Lacy</u> explain it to you?	Ти хочеш, щоб <u>Володя</u> і його брат <u>Віталя</u> , пояснили це тобі?	<i>Spy</i>
287.	You’re a warrior.	Ти – <u>Лара Крофт</u> .	<i>Spy</i>
288.	You’re alive because of me!	Я твою <u>шкуру врятував</u> .	<i>Guardians of the Galaxy</i>
289.	You’re in love with <u>Miss Sally</u> .	<u>Вклепався</u> в нашу Саллі.	<i>Cars</i>
290.	You’re not supposed to be <u>within a mile</u> away of her.	Тобі ж казали, на <u>гарматний постріл</u> до неї не підходити.	<i>Spy</i>

291.	You've gotta jump! Come on, it's <u>a piece of cake!</u>	А-ну, стрибай, давай, це ж як <u>два пальці об асфальт!</u>	<i>Baby Boss</i>
292.	You've never been on a private jet before? I did get upgraded to premium economy once...sounds like a pen for dirty animals.	Ти ніколи не була на приватному літаку? Ні, але якось випадково перевели в економ преміум. Це була казка. <u>Щось середнє між сараєм і хлівом.</u>	<i>Spy</i>
293.	Your cheap prom dress doesn't exactly scream sophistication.	Твої <u>базарні</u> шмотки не підкреслюють твій витончений смак.	<i>Spy</i>
294.	Orcrist the Goblin-cleaver	Оркріст Бий-гоблін	<i>The Hobbit: An Unexpected Journey</i>
295.	Glamdring the Foehammer	Гламдрінг Рубай-ворог	<i>The Hobbit: An Unexpected Journey</i>
296.	Durin's Day	Дуріневий день	<i>The Hobbit: An Unexpected Journey</i>
297.	Lady Galadriel	Володарка Галадріель	<i>The Hobbit: An Unexpected Journey</i>
298.	Mordor	Мордор	<i>The Hobbit: An Unexpected Journey</i>
299.	Morgul Blade	Моргульський клинок	<i>The Hobbit: An Unexpected Journey</i>
300.	Angmar	Ангмар	<i>The Hobbit: An Unexpected Journey</i>

Додаток Б**Відсоткове співвідношення адаптивних стратегій**

Рис. 3.1. Відсоткове співвідношення стратегій лінгвокультурної адаптації в українському кіноперекладі

Додаток В**Тези науково-практичної конференції “Тиждень
науки” (2015 р., 2018 р.)**

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ТЕХНІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

ТИЖДЕНЬ НАУКИ

Збірник тез доповідей щорічної
науково-практичної конференції серед студентів,
викладачів, науковців, молодих учених і аспірантів

13–17 квітня 2015 року

Том 3

м. Запоріжжя

ББК Ч 21
Т39
УДК 001

Рекомендовано до видання Вченою радою
Запорізького національного технічного університету
(протокол № 12 від 03.06.2015)

Упорядник Висоцька Н. І., Болтенкова Ю. І.

Редакційна колегія:

Внуков Ю. М., д-р техн. наук, професор (відпов. ред.)

Зайцева В. М., канд. пед. наук, професор

Івченко Л. Й., д-р техн. наук, професор

Луньов В. В., д-р техн. наук, професор

Піза Д. М., д-р техн. наук, професор

Прушківський В. Г., д-р екон. наук, професор

Сажнев В. М., канд. техн. наук, доцент

Висоцька Н. І., начальник патентно-інформаційного відділу

Тези доповідей друкуються методом прямого відтворення тексту, представленою авторами, які несуть відповідальність за його форму і зміст.

Т39 Тиждень науки. Тези доповідей науково-практичної конференції, Запоріжжя, 13–17 квітня 2015 р. / Редкол. : Ю. М. Внуков (відпов. ред.) та ін. – Запоріжжя : ЗНТУ, 2015. – 484 с.

ISBN 978-617-529-128-3. (повне зібрання)

ISBN 978-617-529-126-9. (том 3)

Зібрані тези доповідей, заслухані на щорічній науково-практичній конференції серед студентів, викладачів, науковців, молодих учених і аспірантів. Збірка відображає широкий спектр тематики наукових досліджень, які проводяться у Запорізькому національному технічному університеті. Збірка розрахована на широкий загал дослідників та науковців.

ББК Ч 21

ISBN 978-617-529-128-3.

ISBN 978-617-529-126-9.

© Запорізький національний
технічний університет (ЗНТУ), 2015

<i>Лазьба Н. В.</i> Візуально-графічні засоби англомовного комп'ютерного текстопростору: лінгвістичний аспект	49
<i>Тарасенко К. В.</i> Концепт «англійськість» в світлі сучасних літературознавчих інтерпретацій.....	51
<i>Кузнецова І. В.</i> Способи перекладу політично коректних одиниць на позначення расових та етнічних груп	53
<i>Гура Н. П.</i> Особливості функціонування та перекладу евфемізмів в німецькій мові	55
<i>Кулабнева О. А.</i> Політична коректність як мовленнєва стратегія.....	57
<i>Кузнецова М. О.</i> Прецедентний текст як підґрунтя продукування вторинних текстопросторів	58
<i>Голтвяниця Н. Ю., Серга Н. В.</i> Лексичні засоби враження звичайної ввічливості та політкоректності у сучасній французькій мові.....	59
<i>Правда Н. А.</i> Евфемізм як один із засобів вираження категорії ввічливості та політкоректності.....	61
<i>Хавкіна О. М.</i> Шляхи компенсації асиметрії категорії ввічливості в українській та англійській мовах.....	62
<i>Бережна О. О.</i> Політична коректність та евфемізми при перекладі сучасного суспільно-політичного тексту.....	64
<i>Лут К. А.</i> Відтворення евфемізмів при перекладі економічних текстів	66
<i>Каширіна І. В.</i> Національна мовна картина світу в лінгвокультурологічній моделі перекладу.....	68
<i>Адамова О. М., Куц Е. О.</i> Види вербальної комунікації	69
<i>Божко А. С., Кузнецова М. О.</i> Специфіка перекладу термінів сфери держзакупівель	70
<i>Бондаренко Я. І., Хавкіна О. М.</i> Передача національного компоненту американських мультиплікаційних фільмів українською мовою	72
<i>Галаган К. В., Тарасенко К. В.</i> Роман «Портрет Доріана Грея» крізь призму наукової аналітики.....	74
<i>Галка І. В., Кузнецова І. В.</i> Особливості утворення англійських семантичних неологізмів	76
<i>Доновська К. В., Підгорна А. Б.</i> Способи перекладу термінів у романах а. Хейлі «in high places» та д. Брауна «desertion point».....	77
<i>Іскакова Д. А., Лазьба Н. В.</i> Лексичні інновації англомовних соціальних мереж: лінгвопрагматичний та перекладознавчий аспекти.....	79
<i>Гимченко Д. Л., Тарасенко К. В.</i> Теоретичні аспекти вивчення художнього перекладу драматичних творів: стан вивченості та дослідницькі перспективи.....	81
<i>Павлюк Т. В., Лут К. А.</i> Прецедентні феномени у сучасному публіцистичному дискурсі	83

терміни, що номінують види закупівель: *hire-purchase* – оренда з правом викупу, *off-the-shelf items* – вироби у вільному продажу;

терміни, що номінують міжнародну економічну діяльність: *import duty* – ввізне мито, *payable on imported goods* – податки на імпортовані товари;

терміни, що номінують види підприємств: *public sector* – державний сектор, *utility* – комунальне підприємство тощо.

Дослідження англомовних текстів сфери державних закупівель зацікавило науковців відносно недавно, і тому рівень обізнаності у цій сфері доволі низький. Як висновок слід зазначити, що найуживанішим видом термінів у сфері держзакупівель є терміни-словосполучення, а найпродуктивнішими способами їх перекладу – транскрибування, транслітерування, адаптивне транскодування та калькування.

УДК 811.111'25

Бондаренко Я. І.¹, Хавкіна О. М.²

¹студ. гр. ГФ-313, ЗНТУ

²канд. філол. наук, доц. ЗНТУ

ПЕРЕДАЧА НАЦОНАЛЬНОГО КОМПОНЕНТУ АМЕРИКАНСЬКИХ МУЛЬТИПЛІКАЦІЙНИХ ФІЛЬМІВ УКРАЇНСЬКОЮ МОВОЮ

Значну частину сучасного вітчизняного кінопростору займає американська продукція. З поширенням імпортованої кінопродукції виникає необхідність адекватного та зрозумілого перекладу, спрямованого на глядача країни цільової мови. Тому перекладачі мультиплікаційних фільмів постійно стикаються не тільки з проблемою лексичних, граматичних, стилістичних відмінностей рідної та іноземної мови, але і з різницею менталітетів, культур і традицій.

Мультиплікаційний фільм сприймається як продукт, розрахований на дітей та підлітків. Це помітно ускладнює задачу, оскільки світосприйняття дітей дуже відрізняється від світосприйняття дорослих. Вони не здатні аналізувати зв'язки між елементами стрічки, для них важко орієнтуватися у чужій культурі, тому будь-який мультиплікаційний фільм, а особливо перекладений, має відповідати «реальним віковим можливостям сприйняття, потребам та запитам наймолодших глядачів».

Діти – вимогливі представники глядацької публіки, які не спостерігають за сюжетом анімаційного фільму осторонь, а немов проживають його разом із героями. При створенні перекладу важливим завданням є трансформувати усі чужорідні компоненти тексту оригіналу, які заважатимуть маленькому глядачеві розслабитися та зануритися у чарівну атмосферу мультфільму.

З цієї причини англомовні пісні, як складові національного компоненту, часто замінюються елементами українського фольклору. Звичайно, дорослому

глядачеві дивно чути в американській картині такі рядки: *«Ти казала в понеділок, підемо разом по барвінок...»* (ориг. *«Tentacles and serpent's wings, they...»*), але з огляду на дитячу глядацьку аудиторію подібні трансформації є запорукою створення атмосфери невимушеності та веселощів.

Як відомо, українці обожають смачно поїсти, доказом чого є численні згадки цієї властивості у народній творчості. Цю рису було також відображено і у перекладі. Так, американську нейтральну фразу *«Come on. You could use the exercise!»* трансформували до яскравого, народного вислову *«наїсти кузо»*, і замість дослівного *«Ну, давай вставай; ти міг би зайнятися фізичними справами!»* маємо у перекладі *«Годі бурчати, бачиш яке ти кузо наїв»*.

Пересічні українці, а тим більше – діти, навряд чи добре орієнтуються в національній кухні чужої країни, тому назви найдків, характерних для іноземної культури, було замінено на суто українські. Таким чином, *«Cheese and crackers»*, що буквально перекладається як *«Сир та крекери»*, переклали як *«Сосиска в тісті»*, а відповідником *«Hotly hoty-roty»* (*«Сяте варення»*) стало добре відоме кожному українцеві жартівливе *«Сало в шоколаді»*.

Вартим уваги також є використання в українських перекладах аналізованих мультфільмів натяків на відомі об'єкти, що існують у дійсності українських глядачів. Згадка про звичні предмети у вигаданому світі монстрів змушує публіку відчувати близькість того, що відбувається по той бік екрану, певну «рідність» героїв та подій, за якими вони спостерігають. Наприклад, монстр Майк Вазовські каже: *«Using mainly spoons, we dig a tunnel under the city and release it into the wild»*. У перекладі *«Беремо столові ложки, копаємо метро на Троєцину і випускаємо її»* згадується відомий район Києва, навколо якого не вщухають суперечки щодо будівництва в тому напрямку лінії метрополітену.

Отже, при перекладі мультиплікаційних картин виникають певні відмінності між адаптованим українським та оригінальним текстом. Це відбувається, оскільки, по-перше, не для всіх мовних одиниць є можливим дібрати безпосередні лексичні відповідники цільовою мовою (наприклад, при перекладі назв реалій). По-друге, елементи, які відносяться лише до культури певної нації, не будуть невимушено сприйматися іноземною публікою. По-третє, дитяча аудиторія не має широкого світогляду, властивого дорослим, і не здатна аналізувати інформацію, одночасно сприймаючи її, тому перекладачам необхідно не лише перекласти іноземні слова, а й пристосувати їх до глядацької публіки таким чином, аби усе сприймалося доволі невимушено. За рахунок використання в українському перекладі елементів народної творчості, емоційно забарвлених виразів та розмовних лексем американське кіно стає веселим, душевним, викликає насолоду і задоволення під час перегляду.

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

ТИЖДЕНЬ НАУКИ

**Збірник тез доповідей щорічної
науково-практичної конференції серед студентів,
викладачів, науковців, молодих учених і аспірантів**

16–20 квітня 2018 року

**Електронне видання комбінованого
використовування на DVD-ROM**

УДК 001
Т39

*Рекомендовано до видання Вченою радою
Запорізького національного технічного університету
(Протокол №10 від 29.05.2018 р.)*

Упорядник Висоцька Н. І.

Редакційна колегія:

Наумик В. В., д-р техн. наук, професор (відпов. ред.)

Зайцева В. М., канд. пед. наук, професор

Іщенко Л. Й., д-р техн. наук, професор

Луньов В. В., д-р техн. наук, професор

Піза Д. М., д-р техн. наук, професор

Прушківський В. Г., д-р екон. наук, професор

Сажнев В. М., канд. техн. наук, доцент

Висоцька Н. І., начальник патентно-інформаційного відділу

Тези доповідей друкуються методом прямого відтворення тексту, представленого авторами, які несуть відповідальність за його форму і зміст.

- T39 Тижень науки. Тези доповідей науково-практичної конференції, Запоріжжя, 16–20 квітня 2018 р. [Електронний ресурс] / Редкол. : В. В. Наумик (відпов. ред.) Електрон. дані. – Запоріжжя : ЗНТУ, 2018. – 1 електрон. опт. диск (DVD-ROM); 12 см. – Назва з тит. екрана.

ISBN 978-617-529-196-2.

Зібрані тези доповідей, заслуханих на щорічній науково-практичній конференції серед студентів, викладачів, науковців, молодих учених і аспірантів. Збірка відображає широкий спектр тематик наукових досліджень, які проводяться у Запорізькому національному технічному університеті. Збірка розрахована на широкий загал дослідників та науковців.

ISBN 978-617-529-196-2.

© Запорізький національний
технічний університет (ЗНТУ), 2018

<i>Кузнецова І.В.</i> Сутність процесу термінологізації в англomовній термінології живопису	1550
<i>Лут К. А.</i> Особливості перекладу англomовних музичних термінів українською мовою	1552
<i>N. Lazebna</i> Semantics and form of english modernist architecture terminology.....	1554
<i>Кузнецова М. О.</i> Семантичний спосіб утворення англomовних термінів художньої гімнастики	1556
<i>Хавкіна О.М.</i> Специфіка перекладу англійських мистецтвознавчих неологізмів українською мовою	1558
<i>Бондаренко О.М.</i> Морфологічні та фонетичні аспекти іншомовних запозичень в англійській підмові архітектури	1560
<i>Підгорна А. Б.</i> Термінологізація у сфері дизайну інтер'єру	1561
<i>Кулабнева О. А.</i> Семантичні труднощі утворення англomовних термінів графічного дизайну	1563
<i>Тарасенко К.В.</i> Науковий текст літературознавчої тематики у фокусі сучасних дослідницьких інтерпретацій	1565
<i>Гура Н.П.</i> Структурно-етимологічні особливості англійської музичної термінології	1567
<i>Голтвяниця Н. Ю., Серга Н. В.</i> Деякі особливості перекладу анонсів культурних заходів «тижня франкофонії» та французької весни в Україні.....	1569
<i>Четвертак Є.О.</i> Формування терміносистеми спортивних бальних танців	1571
<i>Костенко Г.М.</i> Визначення та основні ознаки мистецтвознавчого тексту	1572
<i>Бережна О.О.</i> Особливості формування та перекладу термінів живопису	1574
<i>Каширіна І. В.</i> Структурно-семантичні особливості термінів фотомистецтва та їх відтворення в процесі трансляції.....	1575
<i>Леценко Г. А.</i> Семантико-прагматичні особливості перекладу англomовної казки.....	1577
<i>Приходько А.М., Плющ К.Є.</i> До співвідношення понять «ідіостиль», «ідіолект», «ідіодискурс»	1579

Narratology – Стефенс «Наратологія»). Знання літературознавчого контексту, відтворення смислу при перекладі є найважливішим для перекладача тексту літературознавчої тематики.

Отже, терміни та терміноодиниці, алюзивність текстів, їх есеїстичний характер є тими текстотвірними чинниками, що репрезентують когнітивний потенціал, інформаційну насиченість та оптимальність мовної форми (точність, однозначність розуміння інформації). За таких умов, тексти літературознавчої тематики охоплюють типові структури спеціальної комунікації, що відображають спостереження, факти, гіпотези, теорії у вигляді мовлення для спеціальних цілей, що диференціюється через жанр та стиль.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство і культурологія / Пітер Баррі / пер. з англ. О. Погинайко; наук. ред. Р. Семків. – К.: Смолоскип, 2008. – 360 с. – (Серія «Прологомени»).
2. Онуфрієнко Г. Науковий текст у сучасному лінгводидактичному вимірі / Г. Онуфрієнко // Вісник Запорізького національного університету. – Серія Філологічні науки. – 2012. – № 1. – С. 334-339.
3. Хомутова Т. Научный текст: единицы ментальной модели / Т.Хомутова // Вестник Южно-Уральского государственного университета. – Серия Лингвистика. – 2010. – Вып. 1 (77). – С. 60-66.
4. Barry P. Beginning theory. An Introduction to Cultural and Literary Theory [Електронний ресурс] / P. Barry. – Режим доступу до журналу: <https://leonardafinchie.files.wordpress.com/2014/09/beginning-theory-peterbarry.pdf>

УДК 811.111'25

Хавкіна О. М.¹, Бондаренко Я. І.²

¹ канд. філол. наук, доц. ЗНТУ

² студ. гр. ГФ-313м ЗНТУ

СТРАТЕГІЯ ДОМЕСТИКАЦІЇ ПРИ ПЕРЕКЛАДІ АНГЛОМОВНОГО КІНОТЕКСТУ УКРАЇНСЬКОЮ МОВОЮ

Незважаючи на високу популярність кіно як жанру мистецтва в Україні, кінопереклад ще має ряд невирішених питань, які потребують подальших досліджень. Перекладаючи кінотекст, важливо не лише зробити фільм доступним для іншомовної аудиторії, але й зберегти ідею оригіналу, правильно презентувати образи героїв згідно зі стилістичним напрямком, заданим режисером, передати засобами мови перекладу цілісний твір, не допустити порушення його впливової сили [1, с. 28].

Переклад охоплює щонайменше дві мови і дві культурні традиції; перекладачі постійно вирішують проблему відтворення культурних аспектів, імпліцитно закладених у тексті оригіналу. Культурне підґрунтя для перекладу набуває різних форм у широкому діапазоні: від лексики та синтаксису до ідеології і способу життя в певній культурі. Ця частина змісту тексту поряд з відповідними мовними засобами й утворює національно-культурний аспект тексту.

Національно-марковані елементи видаються найскладнішими для перекладу та вимагають особливого підходу. Сучасні дослідники звертають увагу на дві стратегії перекладу текстів, що мають національну специфіку: «одомашнення» (*domesticating approach*) та «очуження» (*foreignizing approach*) перекладу. Вибір стратегії тісно пов'язаний з роллю суб'єкта перекладацької діяльності та засобами передачі мовою перекладу безеквівалентної лексики, в особливості, культурно-історичних реалій тексту оригіналу. На думку дослідників, рішення на користь тієї чи іншої стратегії також визначається екстралінгвістичними факторами: культурними, економічними, політичними та соціальними [3, с. 240].

Українські перекладачі у більшості випадків віддають перевагу стратегії «одомашнення» при відтворенні національно забарвлених одиниць. Стратегія «одомашнення» або «доместикації», орієнтована на культуру реципієнта, має за мету адаптацію оригіналу до канонів мови перекладу, максимально наближуючи, за словами Ф. Шлаєрмахера, автора до читача [2, с. 133]. Позитивною якістю стратегії «одомашнення» є доступність тексту для читача цільової культури.

Доместикація національно-культурних елементів виправдовується створенням для реципієнта тієї самої прагматичної дії, якої зазнає первинна аудиторія. Наприклад, при перекладі наступної фрази з фільму Шпигунка (2015) було змінено: *Pilates has been working out for you. I guess you don't seem so awkward* – «Ти не дарма ходив на бойовий гопак. Раніше ти був вайлуватию». Як можна зрозуміти із контексту, комічний ефект в англійському тексті зумовлюється тим, що шпигун займався пілатесом, що на практиці є переважно жіночим заняттям. Проте в українському перекладі ефект смішного створений використанням назви українського бойового мистецтва, що у наш час майже не практикується.

В іншому прикладі маємо справу з британською та американською мірою довжини *mile*. Українські глядачі мають уявлення про те, що англійські країни використовують милі для вимірювання довжини, проте навряд чи знають якій саме відстані дорівнює одна миля. Не менш важливим є те, що у даному випадку власне відстань не має особливого значення, головним перекладацьким завданням є повідомити головному герою, що слід залишатися в стороні: *You're not supposed to be within a mile away of her.* –

«Тобі ж казали на гарматний постріл до неї не підходити». У перекладі використано словосполучення «гарматний постріл», що влючає українську реалію. Доместикований переклад, таким чином, влучно передає ідею оригінального тексту та одночасно створює комічний ефект.

Отже, під час здійснення кіноперекладу основною метою є створення адекватного перекладу, який би чинив той самий прагматичний вплив, якого зазнає первинна аудиторія. Різноманітність культурного підґрунтя та картин світу призводить до потреби у застосуванні адаптивних стратегій. Український переклад, як правило, спирається на адаптивну стратегію «доместикації», що дозволяє вводити в текст перекладу одиниці, що характеризуються національно-культурним забарвленням. Такий метод адаптації виправдовується досягненням необхідного прагматичного впливу, а відтак адекватного перекладу, що є головним завданням будь-якого перекладача.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Гудманян А. Г. До проблем кіноперекладу, як виду художнього перекладу [Електронний ресурс] / А. Г. Гудманян, Ю. М. Плетенецька // Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Сер.: Філологічна. – 2012. – Вип. 25. – С. 28–30. – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nznuoaf_2012_25_12
2. Шлейермахер Ф. О разных методах перевода [Текст] / Ф. Шлейермахер // Вестник Московского университета. – Сер. 9. Филология. – 2000. – № 2. – С. 127–145.
3. Venuti L. Strategies of Translation [Текст] / L. Venuti // Routledge Encyclopedia of Translation Studies / ed. by Mona Baker. – London; New York : Routledge, 2005. – P. 240–244.

УДК 811.111'25'373.43'373.612.2:070

Кузнецова І. В.¹, Приходько Є. С.²

¹ канд. філол. наук, доц. ЗНТУ

² студ. гр. ГФ-313м ЗНТУ

МЕТАФОРИ-НЕОЛОГІЗМИ ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ МОВНОЇ КАРТИНИ СВІТУ У ТЕСТАХ АНГЛОМОВНОЇ ПРЕСИ

Явище метафор-неологізмів привертає пильну увагу дослідників не випадково. Це пояснюється, перш за все, загальним інтересом до вивчення тексту в широкому сенсі цього терміна, прагнення дати лінгвістичне обґрунтування та тлумачення різним стилістичним прийомам, які створюють експресивність тексту. Привертають дослідників і проблеми, пов'язані з експресивністю мови і мови (їх можливості і потенціал) в найбільш

Додаток Г

**Стаття з матеріалів XIII Міжнародної конференції “Фаховий та
художній переклад: теорія, методологія, практика”**

**НАЦІОНАЛЬНИЙ
АВІАЦІЙНИЙ
УНІВЕРСИТЕТ
(Україна)**

Гуманітарний інститут
Кафедра англійської філології
і перекладу

**НАЦИОНАЛЬНЫЙ
АВИАЦИОННЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ
(Украина)**

Гуманитарный институт
Кафедра английской филологии
и перевода

**СИБІРСЬКИЙ
ФЕДЕРАЛЬНИЙ
УНІВЕРСИТЕТ**

(Російська Федерація)
Інститут економіки, управління
та природокористування
Кафедра
ділової іноземної мови

**СИБИРСКИЙ
ФЕДЕРАЛЬНЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ**

(Российская Федерация)
Институт экономики, управления
и природопользования
Кафедра
делового иностранного языка

**ФАХОВИЙ ТА ХУДОЖНІЙ ПЕРЕКЛАД:
ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА**
Збірник наукових праць

Сборник научных трудов

**СПЕЦИАЛЬНИЙ И
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПЕРЕВОД:
ТЕОРИЯ, МЕТОДОЛОГИЯ, ПРАКТИКА**

Київ
«Аграр Медіа Груп»
2015

УДК: 81' 25 (063)(081)
ББК Ш107я431
Ф 296

Фаховий та художній переклад: теорія, методологія, практика: збірник наукових праць / за заг. ред. А.Г. Гудманяна, С.І. Сидоренка. – К.: Аграр Медіа Груп, 2015. – 376 с.

Збірник містить статті учасників VIII Міжнародної науково-практичної конференції з питань теорії та практики перекладу, що відбулась 17-18 квітня 2015 року на кафедрі англійської філології і перекладу Національного авіаційного університету (м. Київ, Україна).

Спеціальний і художественний переклад: теорія, методологія, практика: збірник наукових праць / под общей ред. А.Г. Гудманяна, С.И. Сидоренко. – Киев: Аграр Медиа Групп, 2015. – 376 с.

Сборник содержит статьи участников VIII Международной научно-практической конференции по актуальным вопросам теории и практики перевода, которая состоялась 17-18 апреля 2015 года в Национальном авиационном университете (с. Киев, Украина).

General and Specialist Translation / Interpretation: Theory, Methods, Practice: International Conference Papers. – Kyiv: AgrarMedia Group, 2015. – 376 p.

The book contains papers presented by the participants of the 8th International Conference on theory and practice of translation / interpretation held at the National Aviation University (Kyiv, Ukraine) on 17-18 April 2015.

Голова організаційного комітету: Председатель оргкомитета:

Гудманян А.Г., д-р філол. наук, проф., директор Гуманітарного інституту Національного авіаційного університету (Україна)

Гудманян А.Г., д-р філол. наук, проф., директор Гуманітарного інституту Національного авіаційного університету (Україна)

Заступники голови оргкомітету:

Сидоренко С.І., канд. філол. наук, доцент каф. англійської філології і перекладу Гуманітарного ін-ту НАУ;

Разумовська В.А., канд. філол. наук, проф., кафедри ділової іноземної мови Ін-ту економіки, управління та природокористування Східського федерального університету, голова Красноярского регіонального відділення Спілки перекладачів Росії

Заместители председателя оргкомитета:

Сидоренко С.И., канд. филол. наук, доцент каф. английской филологии и перевода Гуманитарного ин-та НАУ;

Разумовская В.А., канд. филол. наук, проф. кафедры делового иностранного языка Ин-та экономики, управления и природопользования Сибирского федерального университета, руководитель Красноярского регионального отделения Союза переводчиков России

Рекомендовано до друку вченою радою Гуманітарного інституту Національного авіаційного університету (Протокол № 2 від 11.03.2015 р.)

ISBN 978-617-646-299-6

© Колектив авторів, 2015

© Національний авіаційний університет, 2015

Ліна Абуладзе, Андреас Лудден
с. Мюнстер, Федеративна Республіка Німеччина

Об ассоциативных связях слов и о сложности перевода

Мир, в котором живет человек, действительность, которая его окружает, отражаются в человеческом мышлении посредством языка. «Язык является настоящей реальностью, которая находится между предметом и человеком», – писал Вильгельм фон Гумбольдт [1, с. 176]. Каждый ребенок, начиная говорить и повторяя вслед за взрослыми названия предметов, одновременно учится различать эти предметы. Постепенно овладевая родным языком, он овладевает и окружающей его действительностью.¹

Каждый язык отражает действительность по-своему. Различные между языками не сводится (как полагают многие носители т.н. «навью́й картины мира») лишь к тому, что один и тот же предмет имеет различные названия в разных языках, а заключается в том, что каждый язык по своему структурирует отдельные области действительности, выделяя в мире те или иные явления, и те или иные свойства этих явлений.

Вильгельм фон Гумбольдт считал, что каждому народу присуще свойственное только ему языковое мировоззрение, или мировидение (*Weltansicht*).²

Историческое единство людей, носителей единого языка, в течении веков включено в процесс языкового овладения окружающей действительностью. Этот процесс превращает прежде всего при помощи лексички – слов, которые превращают реальные явления в языковые, тем самым превращая их в объекты человеческого мышления, а также при помощи определенных правил словообразования и сочетаний, которые служат человеку опорой при мыслительных процессах. Таким образом человеческое мышление как бы регулируется и направляется языком. Как раз это и утверждали в восемнадцатом веке Гердер и Гумбольдт, а в двадцатом веке американские этнолингвисты Сепир и Уорф. Их теория получила название Гипотезы лингвистической относительности.³ Следует

¹ Ср. высказывание Мартины Цветаевой: «Слово ведь больше, чем вещь: оно само вещь... Назвать – осуществовать» [2, с. 255-256].

² Подробно о Гумбольдте см.: Ramischwili G., Einheit in der Vielfalt. Grundfragen der Sprachtheorie im Geiste Wilhelm von Humboldts. – Bonn, 1988/89.

³ Нам кажется, что наиболее кратко эту теорию выразила Марина Цветаева в одном из писем к Арнадне Берг: «Иные мысли на ином языке не мыслятся».

прем'єри», коли фільм стартує у кінопрокаті одночасно по всьому світові. Для створення якісного продукту потрібен невеликий час, але, як правило, перекладачі опиняються у жорстких умовах, тому що в їх розпорядженні є лише декілька місяців перед тим, як українська аудиторія зможе насолодитися якісним перекладом рідною мовою.

Одним із важливих факторів, що істотно впливають на створення перекладу, є глядач, на якого орієнтується кіно. Переважно, це дорослі, але мультиплікаційний фільм (покликаний не лише повчати, але і розважати), сприймається як продукт, розрахований на дітей та підлітків. Це помітно ускладнює задачу, оскільки світосприйняття дітей дуже відрізняється від світосприйняття дорослих. Вони не здатні аналізувати зв'язки між елементами стрічки, для них важко орієнтуватися у чужій культурі, тому будь-який мультиплікаційний фільм, а особливо перекладений, має відповідати «реальним віковим можливостям сприйняття, потребам та запам'ятовуваності глядачів» [1, с. 155].

Анімація як частина соціокультурного простору є сферою інтересів багатьох науковців, серед яких Л.С. Бархударов, Є.І. Вишинська, М.О. Єфремова, А.М. Зарецька, О.С. Колесник, Р.О. Магасов, С.С. Назмутдінова, Г.Г. Слешкін [2; 3; 4; 5; 6; 7; 8] та ін. Окремі аспекти перекладу кінопродукції досліджувалися у працях таких учених як О.О. Лазарева, Я.М. Ременюк, М.С. Снеткова [9; 10; 11] та ін. Проте у більшості перерахованих робіт назви лише поодинокі зауваження щодо національно-культурної адаптації перекладуваних анімаційних фільмів, тому ця проблема залишається відкритою. Усе це зумовлює актуальність пропонованого дослідження.

Метою роботи є дослідження особливостей національної адаптації англomовних мультиплікаційних фільмів при створенні українського перекладу. Досягнення поставленої мети передбачає виконання цілої низки завдань: 1) визначити відмінності між текстами оригіналу та перекладу аналізованих мультиплікаційних фільмів; 2) проаналізувати їх національно- та культурно-марковані компоненти; 3) дослідити специфіку адаптації цих компонентів у тексті перекладу з огляду на дитячу глядацьку аудиторію.

Об'єктом пропонованого дослідження слугували американські мультиплікаційні фільми «Корпорація монстрів» та «Університет монстрів» – роботи студій «Disney Enterprises Inc» і «Pixar Animation Studios». Українською обидві стрічки переклав Сергій Ковальчук.

Предметом наукової розвідки є окремі елементи українського перекладу мультфільмів, які були адаптовані для юного глядача.

Діти – вимогливі представники глядацької публіки, які не спостерігають за сюжетом анімаційного фільму осторожно, а немов проживають

кон'юнктив	conjunctivitis <i>f.</i>
магіт	imán <i>m.</i>
мезоліт	Mesolítico <i>m.</i>
палеоліт	Paleolítico <i>m.</i>
профіцит	superávit <i>m.</i>
рахіт	raquitismo <i>m.</i>
суніти	sunies <i>m.pl.</i>
тонзиліт	amigdalitis <i>f.</i>
формалін	formol <i>m.</i>
холестерин	colesterol <i>m.</i>

Література

1. Фокін С.Б. Хибні друзі перекладача як наслідок словотвірної інтерференції / С.Б. Фокін // Мовні і концептуальні картини світу. – 2013. – Вип. 46(4). – С. 192-200. – [Електронний документ]. Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/j-pdf/Mikks_2013_46\(4\)_25.pdf](http://nbuv.gov.ua/j-pdf/Mikks_2013_46(4)_25.pdf). 2. Калустова О.М. Інтерференція як чинник буквализму у перекладі / О.М. Калустова // Мова і культура. – Серія «Філологія». Науковий щорічний журнал. К.: Вид. Дім Дмитра Бураго, 2003. – Вип. 6. – Том IV. – С. 194-202.
3. Ценгер С.С. Морфологическая интерференция при контакте французского и русского языков / С.С. Ценгер. [Електронний документ]. Режим доступу: http://www.philol.msu.ru/~ref/2015/2015_TsengerSS_diss_10.02.05_10.02.20_80.pdf. 4. Manual de la nueva gramática de la lengua española / Real Academia Española. – Madrid: Espasa, 2010. – 1049 p.
5. Diccionario panhispánico de dudas – [Електронний документ]. Режим доступу: <http://www.rae.es/recursos/diccionarios/dpd>.

Олена Хавкіна, Ярослава Бондаренко

м. Запоріжжя, Україна

Специфіка перекладу мультиплікаційних фільмів США: соціокультурний аспект

Значну частину сучасного вітчизняного кінопростору займає іноземна продукція, насамперед, американського походження, яка продовжує заповняти все нові ринки продажів. З поширенням імпоротної кінопродукції виникає необхідність адекватного та зрозумілого перекладу, спрямованого на глядача країни цільової мови. Тому перекладачі фільмів, у тому числі й мультиплікаційних, постійно стикаються не тільки з проблемою лексичних, грамагічних, стилістичних відмінностей рідної та іноземної мови, але і з різницею менталітетів, культур і традицій.

Останнім часом все популярнішими стають так звані «світові

елемент оригінального мультфільму мав бути змінений на щось добре відоме юному українському глядачеві. Але на що і яким чином? Взагалі переклад анімаційних фільмів є чи не одним з найскладніших видів перекладу. Погодимося з думкою О. Лазаревої, що у такому виді перекладацької діяльності немає чітких правил і що «для кожної ситуації треба придумувати своє рішення» [9, с. 34]. В аналізованому прикладі було вирішено використати алюзію (стилістичну фігуру, що містить указівку, аналогію чи нагяк на певний факт, закріплення у текстовій культурі або в розмовному мовленні) на відомому новорічному дитячому пісеньку:

Sit in shadow long
And no one hears miss Kong
And then one lemon lump.

*У лісі, лісі темному,
 Де ходить хитрий лис,
 Росла собі ялинонька,
 І зайчик з нею ріс.*

На наш погляд, це – найпростіший і найвидніший спосіб зацікавити маленького глядача, налуштувати його його на позитивний лад, а у дорослої аудиторії «освіжити дитячі спогади» [3, с. 23].

Наведемо ще кілька прикладів використання алюзій на українські пісні. Так, «*Їхали козаки, зуркотів їх трактор...*» (ориг. "*I don't know, but it's been said, I love scaring kids in bed*") – алюзія на народну пісню «Їхали козаки із Дону додому». У дорослого глядача посмішку може викликати сусідство в одному рядку назв реалій різних епох, лексем «козаки» і «трактор», а у маленького – той факт, що про славновісних козаків співають казкові монстри.

Рядки "*You and me, me and you, both of us together*" було створено спеціально для американського анімаційного фільму; зрозуміло, вони не мають національного колориту і не є пов'язаними з культурою українських глядачів. В українському адаптованому перекладі публіка чує знайомий душевний мотив «*Чом твоє око сьє тям царом...*». Це не що інше, як алюзія на українську пісню, слова якої належать перу Івана Франка (поезія «Ой ти, дівчино, з горіха зерня...»), створена за фольклорними мотивами), а музика – Анатолію Кос-Анагольському. Але, як може помітити глядач, дівчина-монстр, про яку співається пісня, одноока Тому при перекладі було досить дотепно змінено число іменника «очі» з множини на однину.

Алюзії на народні пісні – не єдиний спосіб надання іноземній анімаційній стрічці зворушливого українського колориту. Цікавим і досить оригінальним, на наш погляд, є включення в текст перекладеного мультфільму загальновідомого дитячого віршика про козу:

його разом із героями. Тому при створенні перекладу важливим завданням є трансформувати усі чужорідні компоненти тексту оригіналу, які заважатимуть маленькому глядачеві розслабитися та зануритися у чарівну атмосферу мультфільму, що сприймається в результаті такж змін як власний продукт. До речі, такий же підхід використовується й американськими виробниками. На доказ цього під час свого візиту в Україну у 2006 році директор Відділу акторських голосів компанії *Disney* Маріуш Яворовський показав українським колегам «невеличкий уривок із «Хронік Нарнії», продубльований французькою, іспанською, німецькою, польською, чеською, словацькою, російською, японською, кантонською, тайською, кагалонською, гінді та багатьма іншими мовами» [12].

Можливо, найпомітнішим із компонентів, змінених під час перекладу, були пісні, які в достатній кількості наявні в обох аналізованих анімаційних фільмах. Українці – одна з наймузичніших націй світу, яка багато і охоче співає. Проте американські співанки чужі вітчизняному глядачеві, тим більше юній аудиторії, вони не несуть ні інформаційного, ні емоційного навантаження. Тому маленьким українцям знайомими і ріднішими будуть, звичайно, пісні, які вони або вже чули, або часто чують у родині, від сусідів і друзів, по національному телебаченню тощо, а можливо, співають самі. З цієї причини перекладачем було змінено елементи чужорідної культури на елементи українського фольклору. Звичайно, дорослому глядачеві дивно чути в американській картині такі рядки: «*Ти казала в понеділок, підемо разом по барвінок...*» (ориг. "*Tentacles and serpent's wings, they...*"), але з огляду на дитячу глядацьку аудиторію подібні трансформації є запорукою створення атмосфери невимушеності та веселощів. Зауважимо, що оригінальні тексти пісень створювалися виятково для конкретної мультиплікаційної картини. Під час їх перекладу поставали проблеми збереження змісту (звичайно, те, про що співається, є важливим, бо глядачі обов'язково звертають на це увагу), рими (як у "*I don't know, but it's been said, I love scaring kids in bed...*"), ліпснгу (надзвичайно актуальна сьогодні задача досягнення повної синхронізації звукового і візуального ряду в фільмах). Але маленькій дитині набагато приємніше і зрозуміліше почути знайоме «Ти казала...», ніж пісню про щупальця (*tentacles*) або крила змії (*serpent's wings*), що скоріше лякає, ніж викликає посмішку.

Американський глядач, насолоджуючись історією про монстрів, чує знайому мелодію, яка є практично невідомою українському глядачеві, з іншої американської стрічки – «*Красуня і чудовисько*». Для створення відчуття психологічного комфорту і невимушеності цей

*Іде коза росата,
Ховайтесь малюта,
Хто каші не їсть,
Молюка не п'є,
Заколю росами,
Затовчу ногами...*

В оригінальному тексті американські діти чують звичайне спонукальне речення: "Go ahead, go to sleep. Now... go...". Введення в вищезгаданій забавлянці в український переклад допомагає маленьким глядачам відчувати щось рідне, знайоме і сприймати іноземний мультиплікаційний фільм як витвір власної культури.

Заслугує на увагу і згадування у перекладеному варіанті мультфільму українського звичаю зустрічати хлібом-сіллю поважних гостей. Проте в українській стрічці фраза «Чудово, зустрічають хлібом-сіллю!» (ориг. "Great! A welcoming committee!") набуває іронічного та саркастичного звучання, оскільки головних героїв у цей момент збираються спіймати і покарати.

Комічне порівняння звучить у репліці героя, який давав свідчення щодо замаху на його життя. Англomовне речення "I tried to run from it, but it picked me up with its mind powers and shook me like a doll" в українській інтерпретації перетворюється на «Я тікав від неї, а вона підняла мене в повітря силою думки і трясла, наче грушу». У цьому влучного народного порівняння «трусити, наче грушу», набувши випадку дослівний переклад «трусити, як ляльку» не надавав би мові героя такої емоційності, виразності та веселості.

Отже, при перегляді епізодів, в які введено українські фольклорні елементи, натяки на народні традиції, національно-марковані порівняння, доросла публіка відчуває і розуміє ті місця у стрічці, яким було надано українського шарму, оцінює почуття гумору перекладана і посміхається, у той час як діти навіть не звертають на ці зміни уваги, бо їх власний світ не стурбований елементами чужої, американської культури. Іншим аспектом у перекладі, що привернув нашу увагу, є проблема перекладу назв реалій. За визначенням Л.С. Бархударова, реалії – це слова, які позначають предмети, поняття і ситуації, які не існують у практичному досвіді людей, які говорять іншою мовою [2, с. 78]. Дійсно, діти, які навіть не здогадуються про абсолютну іншій спосіб життя, навряд чи розуміють зміст подібних лексем у картині. У цьому випадку, після заміни однієї реалії іншою, проблема незрозумілості та присутності чужорідного національного колориту зникає.

Як відомо, українці обожають смачно поїсти, доказом чого є численні згадки цієї властивості у народній творчості. Цю рису було

також відображено і у перекладі. Так, американську нейтральну фразу "Come on. You could use the exercise!" трансформували до яскравого, народного вислову «найіти пузо», і замість дослівного «Ну, давай еставай; ти міг би зайнятися фізичними вправами!» маємо у перекладі «Годі бурчати, бачиш яке ти пузо наїє!».

Пересічні українці, а тим більше – діти, навряд чи добре орієнтуються в кухні чужої країни, тому назви найдів, характерних для іноземної культури, було замінено на суто українські. Таким чином, "Cheese and crackers", що буквально перекладається як «Сир та крекери», переклади як «Сосиска в тісті», а відповідником "Noly-goly-rolly" («Святе варення») стало добре відоме кожному українцеві жаргівливе «Сало в шоколаді».

Кожен народ має свій власний світогляд, певні інтелектуальні, емоційні, культурні, психологічні тощо особливості, які відрізняють його від інших. Так, балакучість впродовж віків була однією з характерних рис українців. Мотив постійних балачок регулярно відтворюється в адаптованому перекладі. Спонукальне речення "Come on!" перекладають не «Давай!», а «Годі бурчати!», а експресивно забарвлене "Don't let it happen again!" («Не дозволяй цьому трапитися ще раз») замінюється на іронічне «Ти мені ще побалакай!»

Вартим уваги також є використання в українських перекладах аналізованих мультфільмів натяків на відомі об'єкти, що існують у дійсності українських глядачів. Згадка про звичні предмети у вигаданому світі монстрів змушує публіку відчувати близькість того, що відбувається по той бік екрану, певну «рідність» героїв та подій, за якими вони спостерігають. Наприклад, монстр Майк Вазовські каже: "Using mainly sproons, we dig a tunnel under the city and release it into the wild." У перекладі «Беремо столові ложки, копаємо метро на Троєщині і випускаємо її» згадується відомий район Києва, навколо якого не впускають суперечки щодо будівництва в тому напрямку лінії метрополітену. Ще один приклад: "Send me a postcard. That's Mike Wazowski, care of 22 Mike Wazowski, you-got-your-life-back Lane". У перекладі «Напиши мені листа або телеграму: для Майка Вазовські, Моснтроград, Будинок з химерами» згадується відома архітектурна пам'ятка Києва – будинок Городецького.

Дуже влучно у перекладі використано мовні одиниці, що відносяться до розмовної, емоційно забарвленої лексики. Уведення у мову головних героїв простих, але яскравих лексем зацікавлює аудиторію, робить героїв ближчими, оскільки глядачі чують ті слова, які є у їх власному лексиконі, і подібне підсвідомо змушує їх відчувати прихильність до того, за чим вони спостерігають. Так, "What a sneer!"

соціокультурного простору / Є.І. Вишинська // Актуальні проблеми сучасної лінгвістики та методики навчання іноземних мов у дослідженнях студентів : збірник статей – Харків : ХНУ імені В.Н. Каразіна, 2012. – Вип. 8. – Ч. 1. – С. 20-25. 4. Сльшкін Г.Г. Кинотекст (опыт лингвокультурологического анализа) / Г.Г. Сльшкін, М.А. Ефремова. – М. : Водoley Publishers, 2004. – 153 с. 5. Зарецкая А.Н. Особенности реализации подтекста в кинодискурсе : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.09 / Анна Николаевна Зарецкая. – Челябинск, 2010. – 21 с. 6. Колесник О. Чи повинна анімація бути смішною? / Олена Колесник // ДОКСА. Збірник наукових праць з філософії та філології. – Одеса, 2008. – Вип. 13. – С. 240-247. 7. Матасов Р.А. Перевод кино/видео материалов: лингвокультурологические и дидактические аспекты : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.20 [Электронный ресурс] / Роман Александрович Матасов. – М., 2009. – 23 с. – Режим доступа : <http://cheloveknauka.com/v/55651/a/#?page=1>. – Название с экрана 8. Назмутдинова С.С. Гармония как переводческая категория (на материале русского, английского, французского кинодискурса) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.20 [Электронный ресурс] / Светлана Сергеевна Назмутдинова. – Тюмень, 2008. – 21 с. – Режим доступа : <http://mail2.tnmlib.ru/jrbis/files/upload/abstract/10.02.20/1700.pdf>. – Название с экрана 9. Лазарева О.О. Проблема локализации кинофильмов / [Электронный ресурс] О.О. Лазарева // Актуальные проблемы теоретической и прикладной лингвистики: сборник научных трудов студентов, аспирантов и молодых ученых / под ред. доцента Е. П. Сосниной. – Ульяновск: УлГУ, 2012. – С. 32-36. – Режим доступа : <http://knes.ulstu.ru/lib/disk/2012/Sosnina.pdf>. – Название с экрана 10. Ременюк Я.М. Особливості перекладу вигуків у мультимедійних фільмах / Я.М. Ременюк // Мовні і концептуальні картини світу. Наукове видання. – К., 2012. – Вип. 42. – Ч. 2. – С. 21-27. 11. Снеткова М.С. Лингвостиллистические аспекты перевода испанских кинотекстов (на материале русских переводов художественных фильмов Л. Бунюэля «Вирдиана» и П. Альмодовара «Женщины на грани нервного срыва») : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.05 [Электронный ресурс] / Марина Сергеевна Снеткова. – М., 2009. – 27 с. – Режим доступа : <http://cheloveknauka.com/lingvostilisticheskie-aspekty-perevoda-ispanskih-kinotekstov>. – Название с экрана 12. Українська мова в іде до кіно-театрів на «Тачках» [Електронний ресурс] // Телекритика. – Режим доступу : http://www.telekritika.ua/culture/2006-04-03/6789?theme_page=1320&. – Назва з екрану.

перетворилося на «*Отто пришалапа!*», а «*Hotshot!*» (*вiдчайдушний хвалько*) замінено на «*Базкало*». Сюди ж можна віднести появу і українському перекладі влучних фразеологізмів, як-то «*Там можеш ластити скеліти*» замість нейтрального «*Tu mig bi pomertu*» – «*You could totally die!*» Іноді навіть зберігається лише сама ідея, встановити еквівалентність між оригіналом і перекладом без контексту майже неможливо: «*Тобі до мене, як до неба на карачках!*», що вживається замість «*You're not even in the same league with me!*»

Отже, еквівалентність тексту перекладу великою мірою обумовлюється двома факторами: його адресатом і типом перекладного тексту. У випадку перекладу фільмів адресатом нового тексту є передбачуваний типовий реципієнт культури, який має певні знання уявлення, спільні для більшості членів мовної спільноти [11].

При перекладі мультимедійних картин виникають певні відмінності між адаптованим українським перекладом та оригінальним текстом. Це відбувається, оскільки, по-перше, не для всіх мовних одиниць є можливим дібрати безпосередні лексичні відповідники цільовою мовою (наприклад, при перекладі назв реалій). По-друге, елементи, які відносяться лише до культури певної нації, не будуть невимусно сприйматися іноземною публікою. По-третє, дитячі аудиторія не має широкого світогляду, властивого дорослим, і не здатна аналізувати інформацію, одночасно сприймаючи її, тому перекладачам необхідно не лише перекласти іноземні слова, а і пристосувати їх до глядацької публіки таким чином, аби усе сприймалося доволі невимушено. За рахунок використання в українському перекладі елементів народної творчості, емоційно забарвлених виразів та розмовних лексем американське кіно стає веселим, душевним і викликає насолоду і задоволення під час перегляду.

Вважаємо подальші наукові розвідки у цьому напрямку перспективними, оскільки надання певного українського колориту іноземним фільмам, і зокрема мультимедійним, робить їх ближчими і зрозумілишими цільовій аудиторії, розвиває почуття гумору і вчить вітчимняного глядача змалку цінувати і любити своє, рідне.

Література

1. Сітцева М.В. Психологічні особливості мультфільмів для дітей М.В. Сітцева // Вісник Інституту розвитку дитини : збірник наукових праць. – Серія : Філософія, педагогіка, психологія. – К. : Видвничтв Національного педагогічного університету ім. М. П. Драгоманова 2012. – Вип. 23. – С. 155-158. 2. Бархударов Л.С. Язык и перевод Л.С. Бархударов. – М. : Международные отношения, 1975. – 240 с
3. Вишинська Є.І. Анімаційний дискурс як частина інтертекстуального

Ярослав Соколовский. Концептуальные рамки проблемы переводческого тождества в художественном переводе	284
Юрій Стежко. Художній переклад як форма творчості	290
Аліна Степаненко, Алла Сітко. Синтаксичні особливості українського перекладу англomовної науково-технічної та художньої літератури	293
Ірина Струк, Тетяна Липовецька. Відтворення аномалій діалектного мовлення у перекладі	298
Татьяна Тарасенко, Василиса Тарасенко. Модель времени в японской языковой картине мира	302
Olga Tymoshenko, Larisa Ignatjeva. Scientific Papers on Eye Tracking in Translation	307
Tania Triberio. Translation: Just a Semantic Issue? Lexicographic Tasks with Reference to Russian Predicatives in -o.....	311
Сергій Фокін. Паралелізм та розбіжності суфіксів -ин(-in)/-ina, -ит(-it)/-ita в українському та іспанському термінотворенні.....	316
Олена Хавкіна, Ярослава Бондаренко. Специфіка перекладу мультиплікаційних фільмів США: соціокультурний аспект	322
Ірина Шахновська, Оксана Кондратьєва. Відтворення англійської емоційно маркованої лексики українською мовою (на матеріалі українських перекладів англomовної драми)	330
Тарас Шмігер. Внутрішньомовний переклад у контексті перекладознавства на початку ХХІ сторіччя.....	334
Світлана Шурма, Владислава Єрко. Локалізація як перекладознавча проблема.....	340
Наталья Юзефович. Лингвокультурный субстрат в переводческом комментарии	343
Олена Ковтун. Соціокультурні аспекти мовної освіти	347
Любов Гастинщикова, Оксана Журавльова. Відтворення емоційно-векторного компонента інтеракції у комунікативній ланці «батьки – діти» в процесі перекладу текстів жанру популярної психології.....	352
Наталія Білоус. Формування професійно-комунікативної компетентності у майбутніх перекладачів авіаційної галузі.....	355
ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ	360