

Міністерство освіти та науки України
Національний університет "Острозька академія"
Навчально-науковий центр заочно-дистанційного навчання
Кафедра англійської філології

Кваліфікаційна робота

На здобуття освітнього ступеня магістра
на тему

Особливості локалізації англійськомовних фільмів українською мовою

(на прикладі перших двох частин мультфільму «Тачки»)

Виконала: студентка VI курсу, групи ЗМА-61
спеціальності: 035 Філологія
спеціалізації: германські мови та літератури
(переклад включно), перша – англійська
Парасіна Ольга Валентинівна
(прізвище та ініціали)

Керівник Чепіль Оксана Яківна
(прізвище та ініціали)

Рецензент _____
(прізвище та ініціали)

Роботу допущено до захисту
На засіданні кафедри англійської філології
(протокол № _____ від « _____ » _____ 2020 р.)

Завідувач кафедри _____ / А.О. Худолій

Острог – 2020 рік

ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
РОЗДІЛ 1. КІНОПЕРЕКЛАД В УКРАЇНІ ТА ЙОГО ОСНОВНІ ТИПИ	7
1.1. Основні види перекладу та їх класифікація.....	7
1.2 Загальна характеристика локалізації та дубляжу	13
1.2.1 Локалізація.....	13
1.2.2 Дубляж.....	16
1.3 Нові тенденції аудіовізуального перекладу	19
Класифікація поточних типів АВП.....	19
1.3.1 Дубляж.....	20
1.3.2 Субтитри	21
1.3.3 Закадровий переклад.....	21
1.3.4 Інтерпретація	22
1.3.5 Вільний коментар.....	22
1.3.6 Часткове дублювання.....	23
1.3.7 Синхронний переклад	23
1.3.8 Субтитри для глухих та слабочуючих	23
1.3.9 Переклад мультимедіа	24
1.3.10 Подвійні версії.....	25
1.3.11 Ремейки.....	25
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1.....	37

РОЗДІЛ 2. ПЕРЕКЛАДАЦЬКІ СТРАТЕГІЇ ТА ЛОКАЛІЗАЦІЯ СТУДІЙ PIXAR ТА DISNEY	38
2.1 Особливості локалізації анімаційних фільмів Pixar та Disney	38
2.2 Лексикологічний аналіз перекладу реплік анімаційного фільму «Тачки» та «Тачки 2»	47
2.3 Перекладацькі стратегії локалізації	49
2.3.1 Стандартизація	51
2.3.2 Адаптація	54
2.3.3 Форенізація	55
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2	56
РОЗДІЛ 3. ПЕРЕКЛАДАЦЬКІ СТРАТЕГІЇ ЛОКАЛІЗАЦІЇ ІДІОЛЕКТУ ПЕРСОНАЖІВ АНІМАЦІЙНИХ ФІЛЬМІВ «ТАЧКИ» ТА «ТАЧКИ 2 »	57
3.1 Локалізація ідіолекту персонажів анімаційного фільму «Тачки» українською мовою	57
3.2 Феномен ідіолекту персонажа Сирника в українському дубляжі	61
ВИСНОВОК ДО РОЗДІЛУ 3	66
ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ	67
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	70

ВСТУП

Сучасна українська локалізація є не досить детально дослідженою українськими науковцями, що в свою чергу дозволяє детально дослідити її особливості та вплив на культуру та розвиток дубляжу в Україні за останні кілька років.

У центрі нашого дослідження знаходиться аналіз перекладу англійськомовних мультфільмів «Тачки» та «Тачки 2» українською мовою. Кіно - дуже популярний вид дозвілля, яке є як соціальним, так і художнім явищем, яке займає велике місце в житті людей і вже понад століття є невід'ємною частиною сучасного суспільства.

В даний час в усьому світі і в тому числі в Україні демонструються фільми англійськомовного виробництва. У зв'язку з цим виникають проблеми і складнощі з сприйняттям і розумінням інформації різними культурами. Саме через це виникла необхідність якісного перекладу змісту самих кінофільмів (діалоги, монологи, оповідання).

Особливості та функції мови вимагають спеціального підходу до їх перекладу, з точки зору еквівалентності, адекватності, адаптації, лаконічності і багатьох інших аспектів. Особливу увагу буде приділено способам, прийомам і стратегіям перекладу сценаріїв, за якими фільми вийшли в прокат в Україні. Також приділена особлива увага аналізу перекладу фраз, які зазнали часткової або повної трансформації і проаналізуємо причини таких змін.

В науковій роботі досліджено особливості перекладу українською мовою двох перших частин мультфільму «Тачки», а також визначено основні характеристики української локалізації загалом. У дослідженні описано прикметні риси української локалізації, оскільки вона відіграє важливу роль як у становленні українського кіно та телебачення, так і у розвитку культури загалом. Також буде проаналізовано те як перекладачі вдаються до перекладу того, що не перекладається, як от культурні елементи Америки, які українцю зрозуміти буде вкрай важко.

Згадані вище фактори обумовлюють актуальність пошуку різних лінгвістичних засобів для вирішення перекладацьких завдань при перекладі фільму, які в повній

мірі будуть передавати спочатку закладені в оригінальному тексті фільму смисли та ідеї.

Актуальність теми зумовлена підвищеною за останні роки популярністю українського дубляжу, зокрема дубляжу професійними студіями для мереж кінотеатрів України. Український дубляж стає дедалі краще розвинений тим самим привертаючи увагу науковців для дослідження феномену української локалізації.

Об'єктом дослідження є оригінал першої і другої частин мультфільму «Тачки» та офіційний український переклад, який використовується як під час прокату, так і під час показу на українському телебаченні, а також на електронних ресурсах і носіях.

Предметом дослідження є особливості адаптації англomовного мультфільму для україномовної аудиторії, а також способи і прийоми перекладу англomовних діалогів та монологів українською мовою.

Метою роботи є спроба дослідити адекватний переклад мультфільму «Тачки» та проаналізувати відтворення культурних особливостей мультфільму в українській локалізації.

Для реалізації мети необхідно вирішити такі **завдання**:

1. Вивчити теоретичні основи дослідження художнього перекладу мультфільмів;
2. Розглянути проблеми еквівалентності та адекватності перекладу як категорії оцінки якості перекладу;
3. Виявити використовувані способи, прийоми і стратегії перекладу тексту з англійської мови на українську;
4. Проаналізувати переклади англomовних фраз за способами їх перекладу;
5. Розглянути і проаналізувати структури і характерні риси основних англomовних фраз, використаних у мультфільмах, та їх переклади.

Теоретична значущість роботи передбачає розширення та дослідження методів і стратегій адекватного перекладу англomовних фраз та власних назв українською мовою на основі матеріалів проаналізованих прикладів.

Практична значущість роботи передбачається в тому, що результати досліджень можуть бути використані в перекладацькій практиці для перекладу англomовних

фраз та власних назв українською мовою та їх подальшого використання, а також в теорії та в практичному курсі перекладу.

Аналіз даних показує, що основні способи перекладу обраного мультфільму - еквівалентний переклад, перетворення та заміщення оригінального тексту. Вибір методу перекладу залежить від багатьох факторів, таких як культурний, естетичний та комерційний.

Методи. У науковій роботі буде використано такі наукові методи задля глибшого дослідження обраної теми:

- Порівняльний метод буде використано для зіставлення двох версій мультфільму: англійської та української. Це дасть змогу проаналізувати різницю між оригіналом та локалізованим текстом.
- Метод аналізу буде застосований задля детального вивчення перекладу конкретних фраз, які, можливо, зумовлені певними культурними чинниками.
- Пояснення використовуватиметься для трактування наукових термінів
- За допомогою описового методу буде охарактеризована історія україномовного дубляжу та його подальший розвиток.

В основному дослідження буде виконане за допомогою методу аналізу та порівняння, що дасть змогу детально проаналізувати та зіставити отриману інформацію.

РОЗДІЛ 1. КІНОПЕРЕКЛАД В УКРАЇНІ ТА ЙОГО ОСНОВНІ ТИПИ

1.1. Основні види перекладу та їх класифікація

Перекладачі здійснюють свою діяльність за різних умов: тексти, з якими вони працюють, різні за темою, мовою, жанром; переклади реалізуються письмово або усно, перекладачі мають різні вимоги щодо точності, повноти перекладу тощо. Все це визначає існування різних типів перекладів, кожен з яких, залишаючись перекладом у своїй загальній мовній базі, може мати важливі характеристики, що в свою чергу призводить до необхідності наукової класифікації перекладацької діяльності. . Оскільки темою дослідження в нашій роботі є середовище локалізації мультфільмів, потрібно враховувати різні класифікації перекладів, щоб визначити місце локалізації як певний тип перекладу в рамках існуючих класифікацій.

Ми знаємо, що будь-яка мова може існувати як усно, так і письмово. Тому більшість лінгвістів розрізняють класифікації, засновані на методі сприйняття оригіналу, та створення тексту перекладу, який ділить перекладацьку діяльність на усний та письмовий переклад [35, с. 97-98]; [25, с. 47]; [38, с.11]. На цьому принципі базується психолінгвістична класифікація перекладів, запропонована В. Н. Комісаровим.

Він визначає письмовий переклад як «такий вид перекладу, при якому мовні твори, що об'єднуються в акті міжмовної комунікації (оригінал і текст перекладу), виступають в процесі перекладу у вигляді фіксованих текстів, до яких перекладач може неодноразово звертатися» [35, с. 97]. Перекладач, який бере участь у письмовому перекладі, може неодноразово сприймати сегменти перекладеного тексту, порівнювати їх із відповідними сегментами перекладу та вносити необхідні зміни до перекладеного тексту до завершення процесу перекладу.

Ми вважаємо, що локалізація мультфільмів є особливим видом перекладу, оскільки засоби локалізації існують у сталій цифровій формі, в тому числі голосова озвучка мультфільму, а також письмова форма локалізації.

А. Паршин в роботі «Теорія і практика перекладу» будує типологізацію видів перекладу за багатьма іншими параметрами і називає:

1. «Переклади, які ми виділяємо за співвідношенням типів мови оригіналу і мови перекладу:

- внутрішньомовний переклад (пояснення словесних знаків за допомогою знаків тієї ж мови);
- міжмовний переклад (перетворення повідомлення, вираженого засобами будь-якої однієї знакової системи, в повідомлення, виражене засобами іншої знакової системи)» [38, с. 10].

У випадку з локалізацією, вона використовує переважно елементи міжмовного перекладу, коли перетворює одиниці мови джерела в одиниці мови перекладу.

2. «Переклади, що виділяються із загальної характеристики суб'єкта перекладацької діяльності і по його відношенню до автора тексту, що перекладається:

- переклад, виконаний перекладачем, які не є одночасно автором перекладного тексту;
- авторський переклад (переклад, виконаний автором оригінального тексту);
- авторизований переклад (переклад оригінального тексту, апробований автором);
- машинний (автоматичний) переклад (переклад, виконаний або виконуваний комп'ютером);
- змішаний переклад (переклад з використанням значної частки традиційної (або машинної) переробки тексту)» [38, с. 11].

Локалізатори не є авторами вихідного тексту, отже, вони не займаються авторським перекладом. Локалізатори можуть виконувати роботу як самостійно, спираючись лише на власний досвід, так і консультуючись з автором вихідного тексту, а також вдаватися до допомоги машинного перекладу.

3. «Переклади, що виконуються за типом перекладацької сегментації тексту за використовуваними одиницями перекладу:

- поморфемний переклад (переклад, що виконується на рівні окремих морфем без урахування їх структурних зв'язків);
- послівний переклад (переклад, що виконується на рівні окремих слів без урахування смислових, синтаксичних і стилістичних зв'язків між словами);
- пофразовий переклад (переклад, виконуваний на рівні окремих речень або фраз, що перекладаються послідовно одне за іншим);
- абзацно-фразовий переклад (переклад, здійснюваний на рівні окремих речень або абзаців, що перекладаються послідовно один за іншим);
- цільнотекстовий переклад (переклад цілого тексту, без виділення в якості окремих одиниць перекладу, окремих слів, речень або абзаців)» [38, с. 11].

Локалізація здійснюється на рівні слова, рівні фрази і тексту в залежності від одиниці мови, яку потрібно локалізувати.

4. «Переклади, що виділяються за ознакою характеру і якості відповідності тексту перекладу тексту оригіналу:

- вільний переклад (переклад, який відтворює основну інформацію оригіналу з можливими відхиленнями і який здійснюється на рівні тексту, саме тому для нього виявляються нерелевантними категорії еквівалентності мовних одиниць);
- інтерпретація (вид перекладу, який заснований на зверненні до позамовної діяльності, на відміну від, власне, перекладу, який здійснюється за заданими правилами переходу від засобів вираження, які належать до одної мовної системи, до засобів вираження, які належать іншій мовній системі);
- адекватний переклад (переклад, який відповідає оригіналу і виражає ті самі комунікативні установки, що і оригінал);
- точний переклад (переклад, якому характерна властивість семантичної точності, тобто семантично повно та правильно передає зміст оригінала);
- автентичний переклад (переклад офіційного документа, що має однакову юридичну силу з оригіналом; згідно з міжнародним правом текст договору

може бути вироблений і прийнятий на одній мові, але його автентичність встановлена на двох і більше мовами);

- завірений переклад (переклад, відповідність якого оригіналу підтверджується юридично)» [38, с. 12].

Зважаючи на те, що локалізація передбачає культурну адаптацію продукту під ринок іншої країни, де він буде продаватися, від локалізатора потрібно перш за все передати оригінал висловлювання так, щоб воно звучало як можна більш автентично на мові перекладу, що допускає підключення фантазії при перекладі і включення вільного перекладу, коли це потрібно, в поєднанні з адекватним і точним перекладом лексичних одиниць.

5. «Переклади, що виділяються за ознаками повноти і способу передачі смислового змісту оригіналу:

- повний переклад (переклад, що передає смисловий зміст оригіналу без пропусків і скорочень);
- неповний переклад (переклад, що передає смисловий зміст оригіналу з пропусками і скороченнями)» [38, с. 12-13].

До локалізатора пред'являються різні вимоги залежно від ситуації перекладу. У деяких випадках важливо повністю передати смисловий зміст оригіналу, в інших досить передати основну думку висловлювання.

6. «Переклади, що виконуються за ознакою основної прагматичної функції:

- практичний переклад (переклад, призначений для практичного використання в якості джерела інформації);
- навчальний переклад (переклад, використовуваний в навчальному процесі для підготовки перекладачів або як один з прийомів навчання іноземної мови)» [38, с. 13].

Ми вважаємо, що локалізація використовується тільки в якості практичного перекладу, здійснюваного професіоналами, оскільки вона безпосередньо пов'язана з реалізацією продукту, до оформлення якого була застосована, на ринок для продажу.

7. «Переклади, що виділяються за ознакою первинності / не первинні текста оригіналу:

- прями́й (первинний, безпосередній) переклад (переклад, виконаний безпосередньо з оригіналу);
- непрямий (вторинний, непрямий) переклад (переклад, здійснений з безпосередньо з тексту оригіналу, а з його перекладу на яку-небудь іншу мову);
- зворотний переклад (експериментальний або учбовий переклад уже перекладеного тексту на вихідну мову)» [38, с. 13].

Тексти, з якими працюють локалізатори, можуть бути як первинними, так і вторинними, наприклад, якщо гра була створена на японській мові, потім переведена на англійську, і потім локалізована з англійської на російську.

8. «Переклади, що виділяються за типом адекватності:

- семантико-стилістично адекватний переклад (семантично повний і точний і стилістично еквівалентний переклад, відповідний функціонально-стилістичним нормам мови перекладу)
- прагматично (функціонально)-адекватний переклад - (переклад, правильно передає основну (домінуючу) комунікативну функцію оригіналу)
- дезиративно-адекватний переклад (переклад, повно і правильно відповідає на інформаційний запит споживача і не обов'язково передавальний повне смисловий зміст і провідну комунікативну функцію оригіналу)» [38, с. 14].

Локалізація має на увазі переклад, який є як семантико-стилістично адекватним, прагматично адекватним і дезиративно-адекватним відповідно до типу мовної одиниці, яка підлягає локалізації, але більшою мірою він використовує переклад дезиративно-адекватний, оскільки його мета - задовольнити потреби споживача, передаючи комунікативну функцію мовної одиниці.

Ще один поділ видів перекладу пов'язаний з жанровими і стилістичними особливостями оригіналу. Жанрово-стилістична класифікація типів перекладу висвітлена в роботах А. Паршина, В. Н. Комісарова [38]; [35]. Жанрово-

стилістична класифікація перекладів визначає атрибуцію двох функціональних типів перекладу: художній (літературний) переклад і інформативний (спеціальний) переклад.

Художній переклад - це переклад художніх творів, основними характеристиками якого є естетична і поетична складова і використання художніх засобів вираження, які відрізняють художню мову від інших актів мовної спілкування. Основна мета перекладу будь-якого твору подібного типу - передати художній образ і естетичне вплив вихідного тексту [35, с. 95].

У художньому перекладі існують окремі підвиди перекладу, які залежать від приналежності оригіналу до певного жанру художньої літератури. Ці підвиди включають переклад віршів, переклад п'єс, переклад сатиричних творів, переклад художньої літератури, переклад текстів тощо. Віднесення перекладу творів одного жанру до певного підтипу перекладу умовно і залежить від того, як специфіка цього жанру впливає на хід і результат процесу перекладу .

Інформативним перекладом називається «переклад текстів, основною функцією якого є передача певної інформації, а не художньо-естетичний вплив на читача» [35, с. 97]. Перекладачі, які виконують цей вид перекладу, працюють з текстами наукового, економічного, суспільно-політичного, повсякденного характеру і т. Д. Персонажі, наприклад, детективні розповіді (детективи), опису поїздок, нариси та подібні твори, де переважає чисто інформативний розповідь.

В інформативному перекладі підтипи перекладу розрізняються на основі приналежності перекладених текстів до різних функціональних стилів мов. Необхідно, щоб функціональні та стилістичні характеристики оригіналів визначали специфіку перекладу цих текстів. Виходячи з цього, переклад науково-технічних документів, переклад офіційних і комерційних документів, переклад політичних і публіцистичних документів, переклад газет і інформаційних документів, переклад патентних документів і ін. Особливий підвид.

Поділ на художній та інформаційний переклад вказує лише на основну функцію оригіналу, яка повинна бути відтворена в перекладі. Насправді в оригіналі, який зазвичай вимагає художнього перекладу, можуть бути окремі частини, які

виконують суто інформаційні функції, і навпаки, в перекладі інформативного тексту можуть бути елементи перекладу. літературний. Отже, оскільки мультфільми створюються в різних жанрах, на різні теми і для різних цільових аудиторій, текстова складова мультфільмів, яку необхідно локалізувати, також може бути будь-якого жанру і стилю. І навіть в мультфільмі можуть бути тексти різних жанрів.

Вибір різних типів і видів перекладу не означає їх протиставлення чи ізолюваність. Як правило, більш складні тексти переводяться різними способами. Перевага одного з них визначається критерієм оптимальної еквівалентності.

1.2 Загальна характеристика локалізації та дубляжу

Необхідно відзначити, що поняття «локалізація» є порівняно новим в перекладознавстві. Цей термін вживається в роботі У. Еко «Сказати майже те ж саме. Досліди про переклад », перекладеної на російську мову в 2006 р., в якій локалізація розглядається в ряду таких понять, як *форенізація* («Відсторонення») і *доместикація* («Одомашнення») [Еко, 2015 року, електронний ресурс]. Однак в даний час питання про термінологічний статус і категоріальну віднесеність локалізації все ще залишається відкритим.

1.2.1 Локалізація

Насамперед важливо зауважити, що локалізація фільму - це більш вигадливий спосіб перекладу фільму. Локалізація по своїй суті призначена зробити щось локальне, місцеве. Якщо щось є міжнародним, і ви локалізуєте це, то ви зробили це місцевим, щоб зробити його більш зрозумілим для місцевої аудиторії. Тож локалізація фільмів робить іноземне кіно більш зрозумілим мовно та культурно, щоб воно було доступне для місцевої аудиторії за допомогою перекладу.

Локалізація передбачає налаштування діалогового вікна та/або зображень, щоб тісніше стосуватися цільової аудиторії. Локалізація означає, що, хоча ми можемо дивитись той самий телевізійний серіал, фільм або мультфільм створений Netflix, у США та в інших віддалених районах світу, вміст, швидше за все, буде не ідентичним. Деякі діалоги, зображення чи субсюжети, які можуть бути недоречними або навіть незаконними в деяких країнах, можуть бути вилучені або змінені, щоб їх

було легше сприйняти. Деякі зображення та діалоги можуть бути образливими та/або суперечливими в певних регіонах світу, і навіть можуть спричинити заборону чи блокування відео, а це може принести збитки для кінобізнесу, саме тому локалізація настільки важлива в цих галузях.

На перший погляд концепцію локалізації легко зрозуміти, однак її завдання зовсім не просте. Робота з локалізацією вимагає досвідченого мовного спеціаліста, який не тільки вільно володіє цільовою мовою, але й добре знає культурну та моральну чутливість передбачуваної аудиторії - не кажучи вже про будь-які державні чи регулятивні вказівки, які можуть існувати і яких слід дотримуватися. Локалізація передбачає поглиблений огляд вмісту; огляд, який часто передбачає вибір діалогу, оцінку предмета і ретельну оцінку кожної сцени телевізійної програми чи кінофільму. Заміни діалогових та візуальних матеріалів повинні безперешкодно інтегруватися в оригінальний вміст і підтримувати унікальне творче бачення режисера.

У перекладі фільмів існують різні категорії, де застосовується переклад. Існує переклад письмових матеріалів, який зазвичай включає сценарії та статті, які врешті-решт використовуються у виробництві фільмів. Потім є переклад для дубляжу та субтитрів, де аудіо- та відеофайли перекладаються для виробництва фільмів. Остання категорія - це переклад маркетингових матеріалів, оглядів та конспекту. Коли переклад робиться для всіх цих процесів, тоді ми називаємо це локалізацією у кіноіндустрії.

Коли потрібні послуги з локалізації, режисери та документалісти завжди забезпечують співпрацю з професійними перекладачами, досвід яких неймовірний? Тепер, коли ми зрозуміли, що таке локалізація і що вона передбачає, ми розглянемо різні процеси локалізації у виробництві фільмів.

У виробництві фільмів існує два основні процеси локалізації фільму: дубляж та субтитри. Ці два процеси не є новими, тому це означає, що з незапам'ятних часів режисери дублювали свої фільми та створювали на них субтитри, щоб локалізувати їх для задоволення потреб місцевої аудиторії.

Зараз ці два процеси в усьому світі використовуються для підтримки маркетингових програм для іноземної аудиторії, що створюють пасивний дохід для продюсерів фільмів.

Необхідною умовою, при якому буде здійснений успішна локалізація, є грамотна передача всіх тих фонових знань, які мають місце в оригінальному тексті [1, с. 34]. А так як жоден текст неможливо сприймати у відриві від його епохи, культури і умов, в яких він був створений, перекладачеві для адекватної передачі думки автора на іншій мові в процесі роботи необхідно враховувати всі ці фактори. Крім того, для створення у іншомовного реципієнта адекватного уявлення про культурному і мовному змісті одиниці необхідний фоновий контекст, який покликаний забезпечити максимально можливу ступінь адекватної передачі елементів чужого для представників іншої культури для полегшення його акцептовані [5].

Очевидно, що у різних перекладачів може бути різний рівень міжкультурної компетенції. Як справедливо зазначає А. Д. Швейцер, лише в ідеальній схемі можлива ситуація, коли перекладач сприймає текст з позиції носія вихідної культури і мови [6, с. 147]. Проте, перед перекладачем, що здійснює переклад художнього твору, зокрема кінотексту, стоїть складне, але вирішуване завдання - донести вихідну думку автора, адаптувавши її до іншої культури. Керуючись прагматичною настановою на іншомовного і інокультурного одержувача, яка є невід'ємною рисою кінодискурсу, в процесі роботи перекладач змушений вдаватися до різних перекладацькою трансформацій і адаптаціям, в тій чи іншій мірі модифіцируючим смисловий зміст тексту [6, с. 154].

Питання про те, чи всі культурні реалії та фонові знання культури-відправника необхідно адаптувати в приймаючій культурі, залишається спірним. Ряд дослідників пропонує адаптувати культурно-специфічну інформацію під культуру-реципієнт [4, с. 145], залучаючи при цьому додаткові практичні і енциклопедичні знання.

Існує і інша точка зору, яка полягає в тому, що імпліцитно інформація, що міститься в тексті, може бути не виявлена і не зрозуміла не тільки інокультурним глядачем, а й глядачем - носієм культури джерела. До того ж цю ж інформацію може не зрозуміти і перекладач, що працює над локалізацією і адаптацією

кінофільму [2, с. 11]. Крім того, як справедливо зазначає І. К. Федорова, вся культурно-специфічна інформація не відноситься безпосередньо до сюжету кінострічки, а становить приватні моменти. А так як необхідною умовою успішного перекладу, особливо перекладу фільму, де текст структурно складніше будь-якого моносемантичного тексту, а умови переведення, в яких перекладачеві доводиться працювати, значно обмежують діапазон перекладацьких стратегій, які він може застосувати, є передача єдиного цілого, виникає питання про необхідність адаптації культурно-специфічних реалій [4, с. 264].

На наш погляд, перекладачеві немає необхідності кожного разу вдаватися до адаптації тієї чи іншої реалії, т. К. Фонові знання потенційних адресатів перекладу в більшості випадків можуть дозволити залишити деякі культурно-специфічні особливості поза процесом локалізації (так, складно припустити, що сучасна людина не знайомий з такими французькими реаліями, як «круасан», «багет» і т. п.). Також при перекладі може стояти завдання зберегти національно-специфічний колорит (прикладом може служити такий специфічний персонаж американських фільмів, як «шериф»), коли представляється можливим свідомо збільшити т. Н. «Зону нерозуміння» потенційного реципієнта.

1.2.2 Дубляж

Дубляж - це локалізація фільму, де оригінальний звук фільму перекладається або локалізується на іншу іноземну мову, щоб зробити фільм придатним для жителів певного регіону, які говорять іншою мовою, ніж оригінальна. Під час озвучення звукова доріжка фільму змінюється, тому ви почуєте, як персонажі говорять іноземною мовою.

Локалізація фільмів - не найпростіша форма перекладу. Щоб реалізувати кінопереклад, потрібно стільки праці та відданості, і режисери та перекладачі добре усвідомлюють цей фактор. Перекладачі, які працюють у галузі дубляжу, повинні створити сценарії, які на 100% базуються на оригінальному сценарії фільму, що використовується мовою оригіналу, який також повинен синхронізуватися з рухами губ персонажа. Перекладачі також повинні робити свої переклади відповідно до

лінгвістичних та культурних факторів цільової мови, щоб уникнути образи аудиторії.

Субтитрування також є процесом локалізації фільму, коли фільм локалізується шляхом надання перекладених або локалізованих текстів внизу екрану цілого фільму, щоб зробити фільм придатним для певної цільової аудиторії, яка розмовляє мовою, відмінною від мови оригінального фільму. Субтитри означають, що внизу фільму відображаються підписи іншими мовами, які повинні бути синхронізовані з діалогом фільму для кожної сцени.

Багато людей можуть сперечатися з тим, що субтитри більш прості в порівнянні з дубляжем. Може бути, але дуже важливо зазначити, що для перекладу для дубляжу також потрібен перекладач, який глибоко розуміє багато аспектів культур і те, як різні слова передають різні значення різними мовами. Як і при дублюванні, це дуже важливо для перекладача.

Важливо зазначити, що, незалежно від того, що обидва ці процеси є процесами дублювання фільмів, один має справу суто з аудіоформатом, а інший - з текстовим форматом.

Дубляж або субтитрування завжди напряму залежить від різних країн, для яких вони локалізують фільми. Кожна країна має різні вимоги до локалізації фільмів. Ми всі знаємо, що основними режимами локалізації є дубляж та субтитри. Кінематографісти розглядають такі фактори, як статус джерела та цільової культури, які більше сприймаються аудиторією, а також традиційні обставини, пов'язані з історією країни чи мовою.

Більшість фільмів, що демонструються на міжнародному рівні, походять з англomовних країн, таких як Великобританія чи США. Оскільки ці країни рідко імпортують фільми, будь-які іноземні фільми, що демонструються в їх кінотеатрах, використовують субтитри, а не дубляж. У Великобританії більшість показаних імпортованих фільмів припадає на США, тому переклад фільмів не є такою важливою проблемою.

Оскільки це є реальністю для більшості англomовних країн, є й інші країни, де дубляж є основним використовуваним процесом локалізації. Це країни, які говорять

іспанською, німецькою, італійською та французькою мовами. Величезна кількість фільмів, показаних у цих країнах, дублюється. Історично, дубляж був улюбленим методом перекладу фільмів з 1930-х років. Хоча є країни дубляжу, є країни субтитрів, де більшість імпортованих фільмів вимагають субтитрів. До цієї категорії належать Португалія, Хорватія, Словенія, Греція, Данія, Швеція, Норвегія та Нідерланди. Є також країни, які вимагають подвійних субтитрів, оскільки більшість населення говорить двома мовами, наприклад, Фінляндія та Бельгія. Польща та Росія більше звикли озвучувати кадри, оскільки для цих ринків надто дорого вимагають дублювання фільмів. Але, незважаючи на те, що дублювання коштує дорого, це найкращий режим в Угорщині, Болгарії, Словаччині та Чехії.

Однією з концепцій, в світлі яких може бути розглянуто кінодискурс в цілому і переклад в галузі кіно зокрема, є концепція культурного перенесення. Заснована філологами-германістами, концепція культурного перенесення досліджує сприйняття певного твору мистецтва в іншому культурному середовищі. Під культурним перенесенням ми, слідом за французькими дослідниками М. Еспанья і М. Вернером, будемо розуміти «історичний об'єкт, який конкретизується в текстах, документах, потім - в колективному ідеологічному дискурсі, беручи участь в процесі, який ми називаємо "побудовою референції"». Незважаючи на те що дана концепція спочатку належить до сфери художньої літератури, на думку дослідників, «не існує областей перекладу, які б не були охоплені концепцією культурного перенесення, так як будь-яка з цих областей передбачає передачу знання від адресата до реципієнта».

Відповідно, винятком не є і кінематограф, оскільки, як справедливо зазначає вчена В. Є. Горшкова, «будучи орієнтованим на надання художньо-естетичного впливу і досягнення комунікативно-прагматичного ефекту, переклад в кіно є різновидом художнього перекладу».

Концепція локалізації особливо цікава і актуальна з точки зору теорії перекладу, так як саме при роботі з культурними явищами перекладач стикається з основними проблемами в теорії перекладу. Адаптуючи текст до реалій, які будуть зрозумілі в культурі-реципієнті, перекладачеві необхідно враховувати, що культурно-

специфічна інформація носіїв однієї культури, що міститься в мовних реаліях, фразеології, ідиоматике, а також залежить безпосередньо від автора, який при необхідності може ввести в текст алюзію на будь-якої історичний факт або літературний твір, найчастіше перебуває поза фондом знань носіїв іншої, так як є для нього нестереотипно, нетиповою і частково або повністю (якщо мова йде про лакунах) незрозумілою. Лакуни, які перекладачеві необхідно якимось чином «заповнити», компенсувати або зовсім прибрати з тексту, можуть носити як культурологічний, так і власне мовний характер і виникають, як правило, внаслідок відмінностей у картині світу адресанта і адресата тексту. Подібні види лакун можуть зустрічатися на всіх рівнях як невербального, так і вербальної поведінки, ускладнюють процес сприйняття твору реципієнтом і безпосередньо пов'язані зі специфікою роботи перекладача в процесі адаптації та локалізації всієї кінострічки або її окремих частин (заголовки, трейлер) в іншій культурі.

1.3 Нові тенденції аудіовізуального перекладу

Незважаючи на свою коротку історію, аудіовізуальний переклад (АВП) постійно поповнює існуючі типи. Його практика сягає епохи тихого періоду, коли інтертитри використовувались між кадрами, щоб розповісти сюжет історії. Насправді є деякі дослідники, як Гамб'є, який стверджує, що кіно ніколи не мовчало і не було німим: «Le cinéma n'a jamais été «muet», grâce à des intertitres ni non plus vraiment «silencieux», grâce aux musiques d'accompagnement d'abord jouées dans les salles de projection» [13].

Класифікація поточних типів АВП

Розподіл типів і країн не відповідає індивідуальній нормі; тобто у певній країні не завжди існує лише один тип АВП. Деякі країни можуть розробляти деякі способи перекладу, а інші - не залежно від вподобань та потреб медіа та аудиторії. Крім того, складні режими АВП є не у всіх країнах; вони обмежені розвиненими та досліджуваними країнами.

Синхронія відіграє ключову роль у всіх режимах АВП, але її пріоритети змінюються від одного типу до іншого. Наприклад, синхронність для дубляжу є

досить складною, тоді як синхронність для вільних коментарів набагато менш сувора. Це не означає, що в менш суворій версії немає синхронізму, але різниця полягає в тому, чи працюють режими АВП з параметрами більшої чи меншої синхронії. Подумайте, наприклад, про дубляж, де застосовується ізохронія, фонетична та кінетична синхронія. У будь-якому випадку слід мати на увазі, що обмеження синхронності існують на тому чи іншому етапі.

1.3.1 Дубляж

Синхронізація включає не лише переклад та подальшу синхронізацію, але й роботу акторів та акторок дубляжу. Однак перекладач бере участь лише у процесі перекладу і рідко в інших етапах.

Літератури щодо дубляжу не є багато. Деякі видатні монографії в основному стосуються технічного процесу дубляжу (Авіла 1997, Вітман-Лінсен 1992, Луйкен 1991), а інші - аспекти перекладу (Паонеллі та ді Фортунато 2005, Чауме 2004, Чавес 2000, Агост 1999); більше того, велику кількість статей можна знайти про АВП та загальні переклади. Крім того, також досліджуються нові тенденції, такі як адаптація мов меншин, подовження та скорочення дубльованої доріжки, щоб ідеально відповідати [23], «збірна оральність», присутня при дублюванні [7], цілісні зв'язки між зоровим та акустичним каналами.

Хоча, як правило, міжмовні, є деякі випадки внутрішньомовного дубляжу; однак, вона більш широко відома як "постсинхронізація" і, як правило, пов'язана з регулюванням якості звуку [1]. Як і ремейки, він зосереджений більше на культурних питаннях, ніж на лінгвістичних (за винятком фонетики). Внутрішньомовне дублювання тісно пов'язане з іншим типом АВП - анімацією; але різниця полягає в тому, що анімація не дотримується попереднього сценарію. Іноді дубляж також називають "ліпсингом" - посиляючись на одне з основних обмежень, - але це рання та незначна номінація.

Технічний переклад також застосовується при озвученні, особливо тих, які змінюють дикцію дубляжа - або розтягуючи, або скорочуючи виголошення - для кращої синхронізації часу або для покращення якості голосу [21]. Однак дубляж не

тільки повинен справлятися з дуже складною синхронією, він також повинен бути обережним із „дубсесом”[10], штучною мовою, яка існує лише в дубляжі та дещо віддалена від природної мови; ця мова вже вивчається і дає нові результати такими авторами, як Гордо Пелеато для військового жаргону.

1.3.2 Субтитри

Субтитри - це найбільш широко вивчений режим АВП. Він включає різні підтипи, але загалом його можна визначити як лінгвістичну практику, яка показує письмовий текст на екрані з метою передачі діалогів, знакових елементів чи іншого матеріалу на саундтреку.

Спеціалізовані характеристики - що стосується кількості символів або часу відображення - різняться залежно від використовуваного носія інформації та цільової аудиторії.

Найпоширенішим типом є міжмовне субтитрування, яке зазвичай відображається відкритими титрами. Як можна зрозуміти з його назви, воно передбачає перехід з однієї мови на іншу або інші мови. Таким чином, воно включає двомовні субтитри - наприклад, поширені у Фінляндії чи Бельгії - де кожен блок складається з двох рядків, кожен різною мовою. Таким чином, обмеження простору ще жорсткіші при двомовних субтитрах.

Внутрішньомовне субтитрування полягає у передачі діалогів у текст тією ж мовою, але з необхідними обмеженнями синхронізації. Це схоже на субтитри для глухих, але не зовсім те саме: внутрішньомовне субтитрування орієнтоване на учнів та людей з легкими вадами слуху і не включає екстралінгвістичні особливості.

1.3.3 Закадровий переклад

Закадровий переклад полягає в одночасному мовленні оригінального саундтреку та перекладі. Оригінальний звук знижується, а голоси, що читають переклад, накладаються приблизно через дві секунди після початку оригінального, і вони часто закінчуються одночасно. Цей режим АВП забезпечує дуже реалістичний ефект, і тому до нього зазвичай вдаються у документальних фільмах та інтерв'ю.

Для деяких авторів (наприклад, Gambier) цей режим також включає наполовину дубляж та оповідання. Однак, вони мають деякі вагомні відмінності.

1.3.4 Інтерпретація

Інтерпретація - це усний переклад аудіовізуального продукту лише одним оратором. Він може бути одночасним або в прямому ефірі - найпоширеніший тип - послідовний або попередньо записаний.

У цьому типі перекладу голос і вільність дуже важливі, оскільки зазвичай для всього продукту буде чути лише один голос. Отже, слід уникати монотонності та запобігати за допомогою якогось мімезису [17].

Зазвичай його приймають в інтерв'ю в прямому ефірі та в ефірі новин, а оригінальний звук можна почути як низький фон. Цей режим досить складно виконати, оскільки попереднього сценарію в інтерпретації в реальному часі немає. Це не часто у країнах дубляжу, оскільки їхня аудиторія звикла до "ілюзії дубляжу", і, отже, інтерпретація, швидше за все, відверне їх увагу від фільму. До цієї групи входить переклад жестової мови [13]. Більш глибоке вивчення синхронного перекладу та його відмінності щодо дубляжу та субтитрів можна знайти у Russo.

1.3.5 Вільний коментар

Вільний коментар - це адаптація програми до абсолютно нової аудиторії, де адаптація залежить від культурних факторів або нових цілей. Тому ці зміни призводять до зовсім іншого цільового продукту без спроб достовірно відтворити оригінальний мовний зміст. Оскільки вона не ґрунтується на принципах буквального або вірного перекладу, синхронізація встановлюється майже виключно із зображеннями, а не із звуковим супроводом [20]. Вільний коментар є більш чітким, ніж відповідний оригінал, і він, як правило, містить більше деталей, але деякі також можна вилучити. Він, як правило, використовується в дитячих програмах, документальних фільмах, жартівливих відео, пародіях на фільми та корпоративних відео, особливо коли грамотність не є головною метою продукту. Для цього режиму АВП перекладачеві потрібно зібрати більше інформації, і, роблячи це, виступати як свого роду журналіст. Хоча подібні до розповіді,

безкоштовні коментарі є більш неформальними та менш прив'язаними до оригінального сценарію.

1.3.6 Часткове дублювання

Часткове дублювання також відоме як "наполовину дубляж" або "стисла синхронізація". «Це полягало б у додаванні розмовного тексту до оригінального звукового супроводу, надаючи необхідну інформацію цільовою мовою, не забезпечуючи повного перекладу діалогу» [16]. У цьому випадку фільм не інтерпретується в прямому ефірі, а попередньо записується. Хоча цей режим дешевий, цей режим не поширений через відсутність правдивості та вірності порівняно з дубляжем. Незважаючи на схожість із озвучуванням, різниця полягає в тому, що часткове озвучення використовує оригінальні періоди мовчання, щоб забезпечити переказ.

1.3.7 Синхронний переклад

Синхронний переклад, також відомий як прицільний переклад, виконується на місці за сценарієм або субтитрами, вже підготовленими другою мовою. Як результат, ця друга іноземна мова приймається як основна мова, що відрізняє її від інтерпретації.

Зазвичай він обмежується кінофестивалями та кіноархівами, коли існують обмеження у часі для підготовки більш складного перекладу або коли мова оригіналу якимось екзотична, а основна мова більш поширена. Громадськість може слухати обидва голоси - вихідну та цільову версії. Якість синхронізації погана.

1.3.8 Субтитри для глухих та слабочуючих

Субтитри для глухих та слабочуючих (SDH) призначені для людей, які не можуть почути звук фільму чи телевізійного шоу, допомагаючи їм відчувати звук (Робсон 2004: 3). Незважаючи на схожість із внутрішньомовними субтитрами, SDH доповнює словесний вимір додатковою інформацією, наприклад, брязканням дверей або цвіріньканням птахів. Як аудіоопис, SDH відіграє ключову роль для певної частини аудиторії з обмеженими можливостями, однак характер аудиторії, яка

насправді його використовує, може бути дуже неоднорідним (глухота при народженні проти глухоти при захворюванні, глуха проти слабчуючої тощо). В даний час проводиться багато досліджень з цього приводу. Наприклад, цікавим аспектом, який вивчається, є допомога, яку смайлики та смайлики можуть надати заради стислості субтитрів. Їх економічний характер дозволяє їх показ без супроводу мови, але однаково забезпечує значущі паралінгвістичні та емоційні особливості, які легко інтерпретуються аудиторією. Таким чином, «введення піктограм у субтитри може розглядатися як шлях до полегшення обробки словесних повідомлень» [22].

SDH, як правило, не є обов'язковим - саме тому він також відомий як близькі підписи - і в даний час часто зустрічається на DVD, телетекстових послугах і DVB (цифрове відеомовлення, яке потребує декодера і ще не розроблене). Крім того, його часто додають до інших типів АВП - настільки ж дубляж - як спосіб сприяти інтеграції цільової аудиторії в суспільство: таким чином, глуха аудиторія може насолоджуватися фільмами зі своїми сім'ями

1.3.9 Переклад мультимедіа

Мультимедійний переклад поєднує в собі АВП (зокрема дубляж та субтитри), навички програмування та ноу-хау з науково-технічного перекладу [7]. Його можна знайти в інтерактивних іграх для ПК та консолей. Перекладач буде зберігати синхронізацію як дубляжу, так і субтитрів, і йому доведеться звертати особливу увагу на візуальну та акустичну віртуальну реальність, створену в грі. Локалізація повинна бути розміщена в цьому режимі АВП; насправді локалізація та переклад мультимедіа іноді розглядаються як синоніми; однак ми вважаємо за краще використовувати локалізацію лише для аспектів програмного забезпечення та програм для ПК та мультимедійного перекладу як надвисокого рівня (включаючи будь-який переклад, для якого потрібні різні носії, не тільки комп'ютери). Подальші дослідження в цій галузі проводили Есселінк (2000) та Гамб'є та Готліб (2001).

1.3.10 Подвійні версії

Подвійні версії належать до того, що називається «багатомовною продукцією», тобто продуктами, що включають дві або більше мов. У подвійних версіях кожен актор виконує свою роль своєю мовою; таким чином, фільм пізніше дублюється та синхронізується, тому він має лише одну мову [13]. Отже, цей тип АВП характеризується чужорідністю одного або різних символів, і як такий, переклад не обов'язково включає весь продукт. Ось чому для деяких науковців (наприклад, Gambie) багатомовні виробництва є типом самі по собі. Однак для інших (наприклад, Chaume) питання про те, чи є цей тип АВП незалежним об'єктом, є спірним, і вони схильні класифікувати їх як спеціальний вихідний текст серед інших типів АВП.

1.3.11 Ремейки

Ремейки також належать до категорії багатомовних виробництв. Ремейки складаються з реконтекстуалізації фільму відповідно до цільової культури. Орієнтуючись на цінності та ідеологію, культурні питання ставлять на карту, відсуваючи мовні особливості на другий план. Це передбачає вдавання до семіотичного та побутового режимів перекладу - як, наприклад, при мультимедійному перекладі - і головна особливість римейків базується на необхідних змінах культурних елементів. Як і у випадку з подвійними версіями, природа цього типу АВП викликає певні суперечки серед науковців.

Нині римейки - це переважно європейські фільми, перероблені для американської аудиторії, але 50 років тому раніше було навпаки. Цей режим АВП, очевидно, походить від старих декількох версій, де деякі виконавці та технічний персонал працювали в одному фільмі різними мовами.

Незважаючи на те, що лінгвістична передача в АВП може застосовувати найрізноманітніші режими, усі вони мають дві важливі особливості: вони стирають межі між письмовим та усним переказами, і вони роблять дизайн аудиторії необхідним. За словами Гамб'є «Д'уне частина, ils brouillent frontières entre l'écrit et l'oral, la traduction et l'interprétation; d'autre part, ils mettent en évidence l'importance à

accorder aux publics visés (enfants, sourds тощо)». Отже, нові режими, швидше за все, з'являться протягом найближчих кількох років, якщо потреби аудиторії та технології об'єднаються, щоб заповнити можливі прогалини АВП.

Що стосується Іспанії, розподіл режимів АВП, здається, зберігається постійно: дублювання є найбільш розповсюдженим видом перекладу, а субтитри - другим; передача голосу обмежується документальними фільмами та інтерв'ю; а синхронний переклад використовується на деяких кінофестивалях. Недавні дослідження [7] підтверджують, що решта типів АВТ є просто випадковими. Тим не менше, ми хотіли б висловити свою впевненість у постійному впровадженні інших типів. Наприклад, нинішнє зростаюче підприємство AD та SDH у DVD та інших форматів чудовий. Хоча ми усвідомлюємо, що їх навантаження не можна порівняти, ми вважаємо, що їх використання значно зростає.

Варто також зазначити той факт, що деякі режими АВП ніколи не зможуть вийти за певні межі. Наприклад, субтитри чітко обмежені за допомогою засобів масової інформації; тому він є майже ексклюзивним для оперних театрів та театрів. Інші режими обмежені своїми художніми втручаннями, як у випадку з оповіданням або безкоштовними коментарями, що навряд чи відповідало б вимогам комерційного кіно до вірних рендерів.

Таким чином, ми спробували перерахувати сучасні тенденції перекладу АВП у всьому світі, а не обмежувати їх національними кордонами. Ми маємо намір не стільки оцінити їх, скільки дати відносно об'єктивну інформацію про стан техніки, беручи до уваги їх різний ступінь розвитку та сфери використання. Ми усвідомлюємо, що мова не йде ні про краще, ні про гірше, але їх придатність залежить від кожного соціокультурного та економічного контексту. І оскільки ці фактори змінюються, режими АВП будуть продовжувати змінюватися, як і будь-яка інша людська реальність.

1.4 Кінопереклад в Україні

Вивчення історичного розвитку об'єкта є невід'ємною частиною всіх наукових досліджень. Неможливо вивчити та висвітлити сучасні стратегії перекладу в двох варіантах без урахування їх традицій, що склалися та сформувалися у країні під впливом певних умов та факторів, зокрема економічних, соціальних та культурних та інших.

Відрізнити традиції відтворення в Україні досить важко, оскільки аудіовізуальний переклад українською мовою розпочався не так давно. Довгий час після здобуття Україною незалежності фільми з російським дубляжем, зняті як в нашій країні, так і на території Росії, були включені в український прокат. Причин такої ситуації було декілька. Найголовніша – економічна. Оскільки російську мову розуміють в Україні та інших колишніх радянських республіках, перекладати лише російською, а не всіма іншими, було набагато дешевше. На той час Україна перебувала в процесі реструктуризації, а кошти, виділені на відтворення українською мовою, були недостатніми.

Слід зазначити, що в цей період, а саме на початку і в середині 1990-х, синхронізація характеризувалася досить низькою якістю виконання. Фільми синхронізували з чоловічими та жіночими голосами, іноді лише з чоловічими; аудіо- та відеопослідовності не синхронізувались, перекладалася лише суть рядка, не враховувались культурні чи стилістичні особливості оригіналу.

Наступний крок у розвитку українського дубляжу розпочався наприкінці 1990-х. За цей час вперше з'явилися фільми, анімаційні фільми, особливо телевізійні серіали, перекладені українською мовою. Якість перекладу вже була дещо іншою, більший акцент робився на стандартах відтворення. Не завжди професійні перекладачі працювали над перекладами, а часто лікарі, інженери чи люди інших професій, які знали іноземну мову. Яскравим прикладом дубляжу цього періоду є ситком "Альф" (1997), який став одним з найпопулярніших телевізійних серіалів. Персонажі говорили живо, наповнені виразами, жаргоном, мовою, привертати увагу

глядачів. Слід зазначити, що цей ситком першим спробував адаптувати аудіовізуальну продукцію до української.

Незважаючи на це пожвавлення в галузі дубляжу, існує жорстка конкуренція з продуктами, дубльованими російською мовою. Оскільки українське законодавство дозволяє розповсюджувати фільми мовами меншин, багато кінопрокатних компаній віддають перевагу продуктам, дубльованим російською мовою з фінансових причин. За цих умов український дубляж не міг розвиватися повноцінно.

Початком справжнього українського дубляжу можна вважати 2006 рік, а саме 16 січня 2006 року, після прийняття Постанови Кабінету Міністрів України № 20 “Деякі питання розповсюдження і демонстрування фільмів”, яка мала за мету збільшити відсоток дубльованого кінопродукту в Україні (з 1 вересня 2006 р. – дублювання 20% кожного іноземного фільму, з 1 січня 2007р. – 50% копій, з 1 липня 2007р. – 70% копій [65]). З часом цей указ викликав велике невдоволення дистриб’юторів фільмів, оскільки він чітко дав зрозуміти, що дублювання потрібно робити, а це означало, що компанії не могли уникнути дублювання українською мовою, а субтитри траслювати лише до оригінальної версії, оскільки кінострічка російською мовою не розглядалась як оригінал.

Одним з перших анімаційних фільмів, який широко вийшов українською мовою, бул анімаційний фільм "Тачки", який був озвучений в студії "Невафільм Україна", відкривши нову еру українського дубляжу та продемонструвавши деякі стратегії перекладу, які з часом можуть стати традиційними в Україні.

Кінопереклад в Україні розвинувся набагато пізніше, ніж в країнах Європи, і, на наш погляд, пройшов у три етапи. Незважаючи на те, що радянська школа кіноперекладу була «заснована» 1935 року, українські перекладачі в той час не поповнювали її ряди. Переклад кіно прийшов в Україну в 60-і роки на студію ім. О. Довженка, однак усі фільми були перекладені російською. Першим етапом становлення кіноперекладу в Україні можна назвати діяльність російськомовної радянської школи кіноіндустрії в Україні, яка діяла з 60-х по 1978 рік. Наступний, другий етап розпочався в 1978 році, коли генеральний директор кіностудії. О. Довженка М. П. Машенко ініціював створення в Києві студію перекладу фільмів

«Синхрон» при театрі "Хлопавка" (1978-2002), яка перекладала фільми для озвучення українською. Незважаючи на те, що переклад був зроблений на українську мову, кіноперекладачі «орієнтувалися на ті дубляжі, які були в СРСР, й намагалися тягнутися до них» [2]. Тому можна позначити другий етап становлення кіноіндустрії в Україні як «україномовну радянську школу на території України». Третій етап - «україномовна школа українського кіноперекладу в Україні» - з'явився з незалежністю України, хоча в 1990-і роки на кінопростір України дуже повпливала російська школа кіноперекладу. Демократизація суспільства в 90-і роки та зосередження української економіки на ринок привели до різкого збільшення кількості імпортованих фільмів, тому кіностудії того часу не мали змоги справлятися з таким потоком фільмів, яка стала причиною засмічення українського кіноринку - одноголосими аматорськими перекладами, які часто були здійснені нелегально. Це явище отримало назву «переклад Гаврилова».

З часом на теренах незалежної України виникли такі студії перекладу/дубляжу/озвучення кіно, як: AdiozProduction Studio (існувала до 2010), LeDoyen, Postmodern, UkrDub, Невафільм Studios Україна, Омікрон, Румбамбар, Пілот, Так Треба Продакшн (яка виникла зі студії «Синхрон» при «Хлопавці»), ТО «Цікава Ідея», які, на відміну від радянських студій ім. О. Довженка та «Синхрону» при «Хлопавці», вже відносяться до суто української школи кіноперекладу.

У чому різниця між радянською та українською школами перекладу кіно? Тільки в ідеології і цільовій групі. Сучасні українські кіноплівки тільки адаптують текст до українського глядача, експериментують з мовою і стилем перекладу, можуть відхилятися від оригіналу. В даний час аудіовізуальний переклад (АВП) розглядається в Україні як високоякісний російський дубляж (по станом на 16 травня 2010 року) [5] і, на думку провідного українського режисера дубляжу Костянтина Лінартовича, кращий в Україні, за даними сайту УНІАН. Європа (станом на: 07.06.2012) [1]. Положення перекладу фільмів в Україні безпосередньо залежало від правової основи. Найперша редакція Закону України «Про кінематографію» від 13 січня 1998 року, а саме стаття 14, говорить: «Іноземні фільми мають бути дубльовані, дубльовані або забезпечені субтитрами на

національній мові до їх поширення в Україні, вони також можуть бути дубльовані або дубльовані . дубльовані або субтитри на мовах національних меншин ». [3] Однак Постановою Кабінету Міністрів № 20 від 16 січня 2006 був скасований обов'язковий переклад фільмів на національну мову (тодішнім прем'єр-міністром був Юрій Єхануров) Конституційним Судом України 24 грудня 2007 р що фільми, які ввозяться в Україну, повинні бути обов'язково перекладені державною мовою. У редакціях Закону «Про кінематографію» від 10 серпня 2012 року і в чинній редакції від 12 грудня 2012 р Обов'язковий переклад імпортованих фільмів на національну мову обов'язковий. Курки. Офіційна скасування обов'язки перекладати фільми в Україні викликала лавину болю через імпорт фільмів з Росії. Громадські діячі і артисти захищали український дубляж і бойкотували покази фільмів, перекладених на російську мову. Незважаючи ні на що, частка фільмів з російським перекладом в прокаті в Україні за підсумками 2013 року склала 28,7%б це найнижчий показник за останні 5 років (29,7% в 2009 р, 34,3% в 2010 р). , 34,8% в 2011 р, 34,3% в 2012 р) [4]. Український переклад фільму демонструє свою незалежність від російської мови, оскільки він містить субтитри не з російського перекладу, а з оригінального тексту фільму. 27 березня 2014 року, під час прес-конференції, міністр культури Євген Нищук пообіцяв повернути закон про обов'язковий український переклад фільмів.

Характерний стиль перекладу С. Саржевського, Олекси Негребецького та С. Ковальчука

Основним способом характеристики ідіостилю перекладу є аналіз виконаних перекладів для виявлення схожих та специфічних рис. Аналіз роботи С. Саржевського цікавий для досліджень у цьому напрямку, так як його перекладам притаманна індивідуальність і водночас високий професіоналізм. С. Саржевський в основному працює над аудіовізуальним закадровим перекладом в синхронному режимі, що вимагає високого рівня майстерності та підготовки.

С. Саржевський – український синхронний перекладач, який в основному працює на телебаченні. Брав участь у телевізійному проєкті мовника СТБ "Танцюють всі!" протягом 2, 3 і 4 сезонів як синхронний перекладач судді-хореографа Франциско Гомеса. Його переклади в шоу моментально привернули увагу телевізійної аудиторії та викликали бурхливу дискусію, оскільки перекладач використав ідею "живої мови" і зробив репліки Франциско Гомеса барвистими, точними та нестандартизованими. Широкі етнокультурні знання, багатий словниковий запас з різних реєстрів та майстерність синхронного перекладача допомогли С. Саржевському створити абсолютно оригінальний та автентичний переклад, що є цікавим для аналізу в контексті прояву ідіоми стилю перекладача.

Філософія перекладу С. Саржевського ґрунтується на найбільшому вживанні ресурсів української мови та включенні експресивної лексики для формування образу мовця. Навіть поверхневий аналіз перекладів С. Саржевського свідчить про те, що перекладач намагається уникати стандартного сприйняття персонального стилю мовця, з яким йому доводиться працювати, оскільки коли він відтворює стилістично нейтральний англійський текст у синхронному перекладі, він вдається до використання виражальних засобів.

Вчений Л. Мацько пояснює: «Ідіостиль [...] на тлі загальнонаціональної мови відображає індивідуальне світобачення і світосприйняття через окремі специфічні мовні засоби чи оригінальне авторське використання їх» [**Error! Reference source not found.**, ст. 164]. Під час роботи над телешоу "Танцюють всі!" особливість перекладача С. Саржевського допомогла створити своєрідний індивідуальний стиль англійського хореографа Франциско Гомеса і закріпити цей образ в сприйнятті української публіки. Образ судді вийшов трохи колоритним, але такий результат відповідає задуму перекладача. Сам С. Саржевський прокоментував: «Сиско таки справді доволі колоритний. Він не корінний англієць, але оскільки давно живе у Лондоні, як-то кажуть, наламав язика і дуже гарно говорить англійською мовою. Я намагаюся показати та передати його характер засобами мови, розкрити суть його думки та ще трохи причепурити вислови. Це все ж таки телебачення»[62]. Таким

чином, домінуючою рисою філософії перекладу С. Саржевського є використання емоційно-забарвленої української лексики.

Під поняттям «експресивність» маємо на увазі семантико-стилістичні властивості психологічно і соціально мотивованих мовних одиниць, які заодно мають повну функціональність і створення стилістичного значення, фону і ефекту. Своєрідні вербальні спотворення з переважанням сленгової лексики, які перекладач використовує аби вразити аудиторію, безсумнівно, впливають на образ мовця, оскільки синхронний переклад сприймається не від перекладача, а від героя в момент розмови. С. Саржевський дотримується цієї точки зору і відзначає, що «слухач чує те, що сказано на виході, себ-то перекладачем, чує останнє слово й останню інтонацію» [61]. Рішення С. Саржевського про переклад було таким: ««...узятися до скарбів народної і всякої української мови, скористатися з її демократичного, ненормованого, перехідного стану з погляду мовно-історичного». Синхронний переклад С. Саржевського змінює стилістику оригіналу і другого твору: рамки високого стилю звужуються під впливом низької розмовної мови.

Ще одна примітна особливість перекладу С. Саржевського - передача стилістично нейтрального англійського виразу на українську мову. У перекладі часто зустрічаються фразеологізми, прислів'я, які не передають повідомлення контекстуально. Наприклад, «You are standing on the dancefloor and finishing the dance» - «Треба триматися і як то кажуть «Хоч на споді лежатиму, та у вічі плюватиму»» [52], Marta, it's a much better improvement from last week” – «Марта, нарешті, виїздить помалу з Манівців на битий шлях»[27]. Поміж тим, С.Саржевський намагається уникати іноземних слів, наскільки це можливо. У перекладі Франціско Гомеса, наприклад, слова «macho» і «honey» відповідно замінені на «казарлюга» і «солодашко», що також є блискучою ознакою бажання використовувати доместикаційну лексику [53].

С. Саржевський так коментує свою роботу: «Коли я прийшов на проект «Танцюють всі!-2», перше зауваження, яке я отримав від керівництва, – це те, що треба говорити емоційніше. Чому так сталося? Тому що ми – перекладачі – повинні триматися у тіні. Уперед веде мовець, а перекладач допомагає підтягати хвости і все добре

робити в тилу. А тут я не міг зрозуміти, як говорити емоційніше. Потім збагнув, що треба вдатися до емоційно забарвленої лексики, тоді воно буде так, як потрібно. І щиро»[61]. Варто зазначити, що завдяки такій діяльності, велика кількість просторіч, розмовна лексика стандартизується, тобто проникає на різні мовні рівні і популяризується в звичайній мові реципієнтів. Багато розмовної лексики не тільки позначають предмет, явище або їх особливості, а й дають позитивну або негативну експресивно-емоційну оцінку [**Error! Reference source not found.**, с. 74].

Аналіз особливості ідіостилю С. Саржевського показує, що перекладач у своїй фаховій діяльності дотримується догм адекватності перекладу і привертає максимум ресурсів з «живої» української мови. Жива мова - це різновидність усної літературної мови, який використовується для повсякденного спілкування і виконує комунікативні та імперативні функції. Жива мова - це історична категорія. Історія сучасної мови на різних національних мовах не була зафіксована джерелами через усну форми їх існування. Практично у всіх мовах по багатьом фонетичним, а іноді і лексичним ознакам можна наголосити на деяких регіональних варіантах живої літературної мови. Жива мова не підлягає ніякій кодифікації. Загальні властивості усної мови проявляються в специфічних характеристиках живої мови: спонтанності, лінійності, що приводить як до економії, так і до надмірності мови, в прямому характері мовного акту. Жива мова існує в діалогічного і монологічного формах. Форма мови впливає на вибір засобів вираження. Основна функція живої мови - комунікативна.

Позиція С. Саржевського щільно пов'язана із застосуванням при перекладі стратегії доместикації. Можна стверджувати, що поняття «жива мова» є вищим рівнем реалізації цієї стратегії. Стратегія доместикації дає перекладу форму національної ідентифікації, а перекладачеві надається право створювати нову реальність, що не наділеної надмірними намірами автора. Сам перекладач зазначає: «Моя українська в «Танцюють всі!»- це, в першу чергу, мова розважального призначення. А в другу – просвітницького, для добра тих, хто слухає. Як на розважальну мову, то використовую всіх засобів, емоційно забарвлену лексику. Можу й видумати дешицу, збрехнути для обману. От, скажімо, є люди, що говорять лише матом. Але

й там мова творча. Вони щось змінюють, утворюють нове, бо є правдиві носії тої мови. Для мене українська теж перетворилася на щось притаманне, пекуче, своє. Я живу в ній і можу щось таке живе витворювати»[60]. Таким чином, ми виявляємо, що перекладач аналізує характер вираження оригіналу і трохи «прикрашає» переклад, додаючи певні виразні лексичні елементи.

Тому аналіз ідіостилу С. Саржевського вказує на безліч інструментів та прийомів перекладу, які базуються на великих базових знаннях та великій професійній підготовці перекладача. Можна зробити висновок, що перекладач вдається до так званого "переспіву" на лексичному рівні і намагається передати загальний настрій мовця та враження від побаченого. Стилістично нейтральні коментарі перекладаються із використанням знайомої та емоційно-виразної лексики, яка покращує образність та формує образ британського мовця, близького до української аудиторії. Наголос на стратегії доместикації визначає лексичні характеристики перекладу С. Саржевського, його загальне бажання адаптувати оригінал до сприймаючої культури

С. Ковальчук та Олекса Негребецький - сучасні вітчизняні перекладачі, які працюють у галузі аудіовізуального перекладу. С. Ковальчук виконав близько 150 перекладів відомих фільмів для кінопоказів та близько 80 перекладів для телебачення. В даний час він активно працює з кількома студіями дубляжу і продовжує працювати над перекладом нових іноземних фільмів. Його твори оригінальні та дотепні, а жартівливі слова, які С. Ковальчук придумав для передачі жартівливого ефекту, з любов'ю цитуються українськими глядачами. У свою чергу, Олекса Негребецький, відомий тим, що проголошує епоху українського аудіовізуального перекладу, він переклав відомий британський серіал "Альф", який був першим телевізійним продуктом, який вийшов українською мовою на національному телебаченні. Він також дублював такі фільми, як «Шрек», «Тачки», «Ріо», «Мадагаскар-2», «Пірати Карибського моря: Скриня мерця» та близько 40 інших. Безперечно, важливим є професійний внесок двох перекладачів у розвиток українського дубляжу. Для них характерний впізнаваний індивідуальний стиль, що характеризується орієнтацією на національну аудиторію, адаптацією іноземного

гумору та зухвалими експериментами з жартівливими неологізмами та випадковими манерами. Більш детальний аналіз окремих стилів обох перекладачів висвітлить складові їх успіху та оригінальності та є актуальним у контексті вивчення впливу ідіосинкратичного стилю на результат професійної діяльності.

Олекса Негребецький та С. Ковальчук, а також С. Саржевський схилиються до принципу доместикації у професійній діяльності. Цей принцип отримує переважно позитивні відгуки української громадськості.

К. Лінартович, актор озвучки, та режисер дубляжу в студії «Постмодерн», пояснює: «У Росії своє кіно, в Італії своє кіно, в Україні своє. Звісно, ми адаптуємо фільми під українського глядача. Уже визнано в Європі, що український дубляж – найкращий»[65] Методи такої адаптації суттєво різняться, але аналіз перекладів фільмів Олекси Негребецького та С. Ковальчука показує, що обидва перекладачі переважно вибирають виразну українську лексику для передачі емоційних сигналів героїв. Така лексика часто є частиною розмовної мови і, крім підвищення емоційності висловів, виконує функцію передачі діалогічності мови, відповідає ситуативному характеру епізодів кіно: “Not good” – «Кепсько!»[57] [58], “Oh, golly!” – «Лишенько!»[57] [58], “I feel sullied and unusual” – «Я загидився, як ніколи»[56] [50], “Stupid mongrel!” – «Тупий котолуп!»[56] [50].

Іноді перекладачам доводиться застосовувати метод заміни одного жарту (включаючи національний жарт) іншим, але без характеристик чужої культури. Наприклад, перекладена фраза «You are incredibly out of your league», слово "ліга" тут, більше акцентоване на англословну аудиторію, яка асоціюватиме її з традиціями спортивних змагань у своїй країні, але буквальный переклад не буде мати адекватний вплив на українську аудиторію. Перекладач передав основну ідею повідомлення, уникаючи дослівного відтворення - «Тобі з ним не тягатися» [57] [58].

До того ж, кожен з перекладачів вправно використовує фразеологічні надбання української мови, застосовуючи в перекладі краномовні усталені вирази, які мають зміст оригінальних реплік: “I was, to say the least, uncomfortable with the event” – «М'яко кажучи, тут я була не в своїй тарілці» [57] [58], “A great sailor until he ran

afoul of that which vex all men” – «..та якось наткнувся він на камінь спотикання всіх чоловіків»[56] [50].

Ключовою особливістю аудіовізуального перекладу є також використання лексичних та граматичних перетворень для збереження стилістичних характеристик діалогічного мовлення в мові перекладу. Так, Олекса Негребецький і С. Ковальчук використовують трансформацію смислового розвитку, яка відходить від буквального тлумачення репліки, але передає її загальний зміст: :“Why is the rum always gone?” – «Завжди рому мало!»[56] [50], “You can’t” – «Забороняю»[57] [58], “He’s out for blood” – «Він прагне помсти»[56] [50]. Часто такі трансформації є вимушеним кроком через невідповідність вимови і артикуляції мовою оригіналу та мови перекладу і, як наслідок, відсутність синхронізації часу і реплік. Крім того, лексичні та граматичні перетворення корисні при перекладі римованих пропозицій або уривків з пісень. Тому, піратська пісня «Fifteen men on a dead man’s chest, Yo-ho-ho, and a bottle of rum, Drink and the devil had done for the rest, Yo-ho-ho, and a bottle of rum» Олекса Негребецький переклав за допомогою методу компенсації, який допоміг зберегти як риму, так і загальний зміст: «П’ятнадцять живих на скриню мерця, Йо-го-го і пляшка рому! Випий і з дідьком іди до кінця, Йо-го-го і пляшка рому!»[56] [50].

Відтак, можна зробити висновок, що при адаптації зарубіжних фільмів для української аудиторії обидва перекладача вміло відображають індивідуальний стиль перекладу і вважають, що переклад може і повинен бути близький до місцевої аудиторії і смішніше оригіналу (щодо перекладу комедій). Олекса Негребецький і С. Ковальчук вдаються до прагматичних пристосувань і керуються імпліцитними очікуваннями одержувача, в тому числі з урахуванням певних поглядів комерційних і цензурних обмежень. Результатом цієї роботи стали надзвичайно успішні переклади фільмів, які отримали позитивні відгуки.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1

У першому розділі було досліджено основні види перекладу, проаналізовано кожен з типів згідно з класифікацією науковців. Також було проаналізовано значення таких понять як локалізація та дубляж, а також розглянуто ці два поняття в межах української кінодистрибуції.

Було проведено аналіз та систематизацію нових видів аудіовізуального перекладу, досліджені основні характеристики кожного з типів АВП, а також їхні основні відмінності.

Також була проаналізована історія українського кіноперекладу, та визначені ключові особи в його становленні.

РОЗДІЛ 2. ПЕРЕКЛАДАЦЬКІ СТРАТЕГІЇ ТА ЛОКАЛІЗАЦІЯ СТУДІЙ PIXAR ТА DISNEY

2.1 Особливості локалізації анімаційних фільмів Pixar та Disney

Мультфільми або анімаційні фільми - це один з найбільш експортованих жанрів кіно, і той, що переживає найбільший успіх у всьому світі. Коли кіноіндустрія хоче представити новий продукт на світовому ринку, продюсерські студії повинні розглядати не лише переклад діалогу. Вони повинні адаптувати свою продукцію до цільового ринку, щоб досягти успіху. Ось чому ми можемо знайти приклади локалізації, зображені в анімаційних фільмах, що стосуються головним чином двох ключових моментів, пояснених нижче.

1. Адаптація тексту

Важливим моментом, який слід врахувати, є передбачуваний вік цільової аудиторії анімаційних фільмів. Більшість глядачів досить молоді. Це означає, що не всі з них вміють читати, і, що найголовніше, не всі вони розуміють або розмовляють іноземною мовою, наприклад, англійською. Це є ключовим моментом для продюсерів, оскільки їм доведеться адаптувати текст не тільки в діалогових вікнах, але й на зображеннях.

2. Адаптація культурних посилань

Перегляд анімаційних фільмів не вимагає глибокого знання культурних посилань, оскільки цільовою аудиторією є переважно діти. Навпаки, анімаційні фільми часто вважаються важливим елементом дитячих культурних основ. Однак деякі деталі та аспекти фільму можуть бути зрозумілі дуже молодій аудиторії, лише якщо вони цілком зрозумілі, не ризикуючи непорозумінням. З цієї причини важливо, щоб фільми були локалізовані з урахуванням культури цільової країни.

Процес локалізації анімаційних фільмів сильно відрізняється від процесу звичайних продуктів, таких як веб-сайти та відеоігри. Ключовим моментом є ніколи не забувати, що цільовою аудиторією є не дорослі, а діти, і що гумор, культурні

посилання та образи повинні залишатися зрозумілими для таких маленьких глядачів.

Переклад дитячої літератури, включаючи анімаційні мультфільми, є особливим видом перекладу, який повинен враховувати когнітивні та мовні здібності одержувачів, тобто дітей (Klingberg, 1986). Ван Койлі (2006) стверджував, що імена є святими, але це не так у дитячій літературі, де, схоже, існує велика кількість адаптації імен до цільової культури. Як зазначалося вище, більшість попередніх досліджень у цій галузі мали на меті визначити тип стратегій у перекладі дитячої літератури (наприклад, Oittinen, 2000). Таким чином, увага завдяки ідеологіям перекладача при перекладі заголовків, особливо назв анімаційних мультфільмів, залишається простір для розслідування. Ідеологія може бути визначається як "мовчазні припущення, переконання та системи цінностей, які спільно використовуються соціальними групами" (Hatim & Mason, 1997, с. 144). Хатім і Мейсон (1997, с. 146) були одними з перших дослідників перекладів, які виділили той факт, що "перекладач діє в соціальному контексті і є частиною цього контексту" до такої міри, що перекладацькі дії рідко бувають нейтральними. Основна мета перекладачів - подолання розриву та примирення між культурами. Цей конкретний тип посередництва не може не залишати слідів їхньої індивідуальності в цільовому продукті (Neubert, 1989).

У кількох дослідженнях підкреслювалася центральна роль засобів масової інформації в управлінні ідеологіями. За словами Naghy (2010), громадськість не може дістатись до події. Журнал прикладної лінгвістики та прикладної літератури: динаміка та досягнення, том 6, випуск 2, Літо та осінь, 2018, стор. 117-128, відбувається безпосередньо, таким чином, він надає можливість ЗМІ робити різні ідеології доступними для людей. За відсутності суперечливих ідеологій домінуюча ідеологія, яку представляють і відтворюють ЗМІ, буде широко поширеною.

Важливим є також аналіз чинників перекладу дитячих анімаційних мультфільмів. Інституційний фактор є найважливішим з факторів, „який стосується ідеології закладу та його політики щодо текстів, спрямованих на дітей” (Rishah, 2013, с. 21). Цей фактор впливає на перекладача вибір.

Отже, Rishah (2013) стверджував, що перекладацькі установи додавали свої власні ідеї до мультсеріалу до того, як вони були представлені дітям. Як наслідок, ідеологія є важливою проблемою, “коли мова йде про дитячі книги та засоби масової інформації” (Song, 2012, p. 126).

Ви коли-небудь замислювались над тим, що фільми Дісней та Ріхар транслюються у всьому світі, і що це означає для людей, які відповідають за виробництво фільму, тому що водночас з тим, що теми часто є універсальними, певний візуальний гумор і жарти - ні.

По-перше для тих, хто не цікавиться Діснеєм і Ріхар корисно знати , що обидві кіностудії знаходяться в Каліфорнії, а це важливо тому, що це означає , що сценарії зазвичай пишуться в Америці носіями англійської мови, анімаційні команди роблять загльну картину з різноманітність нюансів та культур.

Це означає, що ми усвідомлюємо, що світи Діснея та Ріхар створені для англомовного населення. Наукові книги та інші подібні речі, які написані англійською мовою , як правило, не є надто складною задачею для команди перекладачів, щоб замінити їх на міжнародні версії.

Візьмемо до прикладу сцену з Рататую, наприклад, коли Ремі відкриває книгу, ми бачимо, що локалізатори просто поміняли текст англійською мовою на французьку. Виробники навіть зберегли той самий шрифт, щоб стиль залишився незмінним.

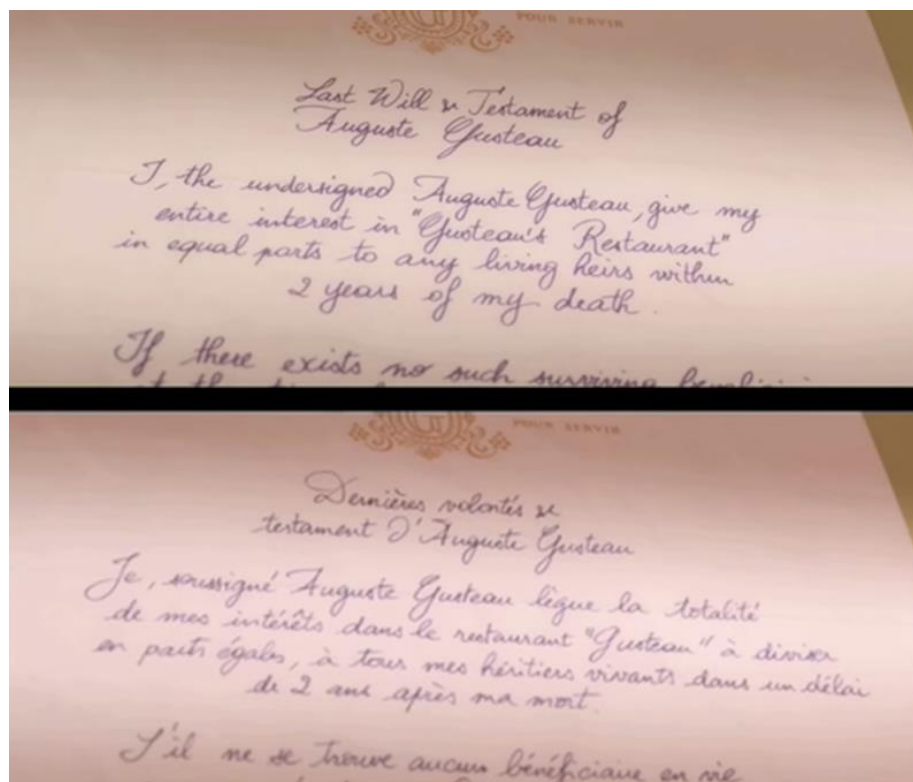


Рис. 2.1 Локалізований лист у французькій версії анімаційного фільму «Рататуй»

У мультфільмі «Думками навиворіт» йдеться про книгу пригод Еллі, і команда знову розміщує назву на багатьох мовах, зберігаючи його в дитячому стилі ручної роботи, таким чином Дісней та Піксар обробляють міжнародні випуски, як і інші компанії, але з увагою до деталей. На жаль, все не може бути ідеально перекладене.

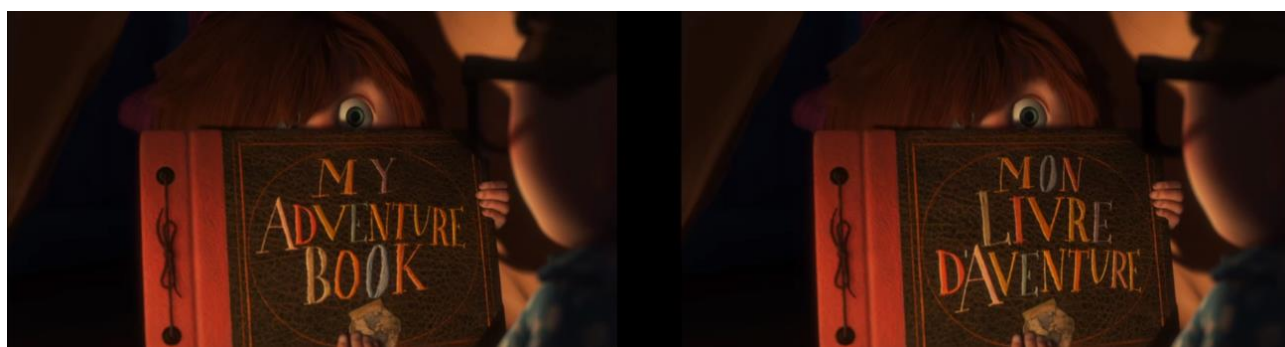


Рис. 2.2 Локалізована назва книги у французькій версії анімаційного фільму «Думками навиворіт»

Дісней і Піксар часто використовували багато візуальних приколів у своїх мультфільмах, серед них жарти, які засновані на порядку букв, що падають на одне місце конкретним чином. Можна тільки здогадуватись, скільки потрібно було б часу, щоб скласти жарт, базуючись на орфографії багатьох різних мов, особливо тих мов, які використовують символи замість літер.

Одним з прикладів є кекси Рендалла в «Університеті монстрів». У всіх версіях у фільмі він випікає рівно сім кексів; в англійській версії на кожному є буква, і вони формують фразу «be my pal», що значить «будь моїм другом». Пізніше, коли Майк Вазовський натикається на Рендалла, другий впускає кекси і вони падають йому на обличчя формуючи слово «lame» - «зануда» (сленгове). Жарт полягає в тому, що чотири літери з «be my pal» формують «lame». Цей жарт важко було б локалізувати іншими мовами, тому що, як мінімум, в нас є обмеження в 4 літерах і не у всіх мовах можна підібрати відповідник. Саме тому рішенням Ріхар було у всіх міжнародних версіях просто замінити літери смайликами на кексах.



Рис. 2.3 Дизайн тістечок у американській та міжнародній версіях анімаційного фільму «Університет монстрів»

Відомі випадки, коли Дісней і Ріхар використовували зображення, замість того, щоб перекласти певні надписи. Як правило, це пов'язане з тим, що речі, про які йде мова мають більшу емоційну цінність, ніж простий знак зупинки.

Наприклад, банка з грошима, яку на початку фільму початку мультфільму «Вгору» тримають Еллі і Карл. Їх мета – назбирати на поїздку у Парадайз Фолз і вони зберігають кілька фотографій Парадайз Фолз навколо них, щоб мотивувати себе. В англійській версії на баночці з грошима написано Парадайз Фолз. В будь-якій іншій версії ж намальована від руки картинка Парадайз Фолз. Можливо, команда локалізаторів думала, що ця картинка буде мати більше значення. Скріше всього це зумовлено тим, що лише жителі США, де є багато міст з «falls» у назві, зрозуміють значення напису. Для усіх інших країн, тим більше де жителі не є носіями англійської мови, значно легше зрозуміти безпосередньо зображення.



Рис. 2.4 Напис на банці у американській версії та малюнок у міжнародній версії анімаційного фільму «Вгору!»

Подібна зміна трапляється в «Університеті монстрів» під час ігор залякування. У американській версії на банері написано «scare games», а в усіх інших країнах це замінено грецькими літерами.



Рис. 2.5 Напис на стіні у американській та міжнародній версіях анімаційного фільму «Університет монстрів»

Часто кажуть, що фотографії варті тисячі слів, тому, можливо, вони є більш символічними, ніж буквальний переклад, або, можливо, це просто зменшує роботу для команди перекладачів.

Останній факт, який стосується мов полягає в тому, що іноді аніматори, що створюють кіно прикладають чимало зусиль, тому що їм доводиться думати не як носії англійської мови. Ми не звертаємо на це увагу у повсякденному житті, але різні мови читаються по-різному. Тому, поки ми дивимось на персонажів фільму, які читають зліва направо, в інших країнах це виявиться дивним. На щастя, команда Disney та Pixar взяли це до уваги. Ми можемо спостерігати це в мультфільмі «Думками навиворіт». У одній зі сцен Бінго-Бонго читає знак, що попереджає про небезпеку та вказує на нього хоботом. Рух хобота відрізняється у різних версіях, залежно від мови країни, - це невеликий жест, який більшість із нас, мабуть, ніколи б не помітили, але аніматори про це подумали.



Рис. 2.6 Напис у американській та ізраїльській версіях анімаційного фільму «Думками навиворіт»

Кожна культура має свій власний набір переконань та звичаїв. У мультфільмі «Думками навиворіт» можна помітити доволі цікаві зміни, засновані на прийомі їжі. Одна зі сцен зображує маленьку Райлі, яка відмовляється їсти броколі. Батьки намагалися змусити своїх дітей їсти овочі, і це саме те, що дитина-глядач мала б відчувати до маленької Райлі. Діти в Японії, мабуть, із задоволенням їдять зелень, тому сцена вимагала локалізувати японську версію. Батько Райлі замість броколі змушує її їсти зелений болгарський перець, тому що японські батьки завжди намагаються дати малюкам перець. І це те, що японські діти ненавидять. Слід зауважити, що така зміна була застосована лише для японської версії, у всіх інших країнах автори залишили броколі.

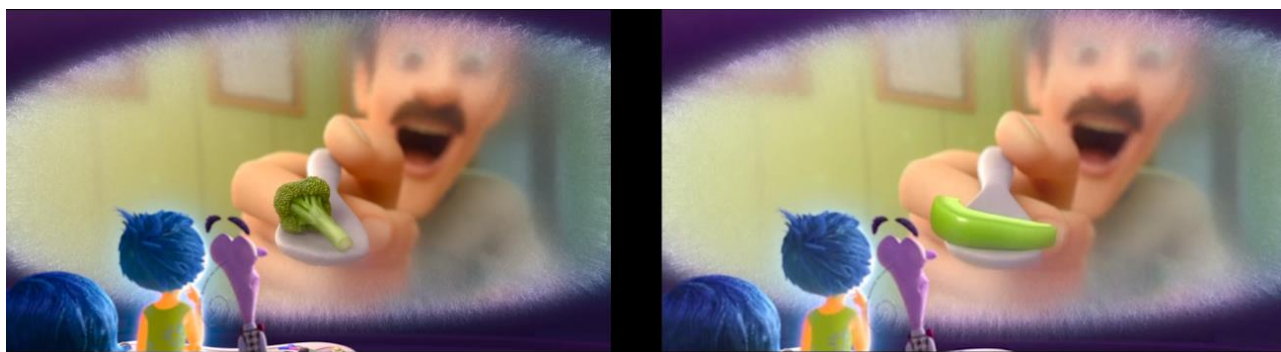


Рис. 2.7 Заміна броколі перцю японській версії анімаційного фільму «Думками навиворіт»

У тому ж «Думками навиворіт» Ріхард зробив одну важливу зміну. У думках батька локалізатори замінили хокей, який був у американській та канадській версії на більш популярний у світі футбол.

Ця заміна здається не дуже логічною, оскільки провідним видом спорту у мультфільмі є хокей, це сформувало Райлі особистість, її зв'язки зі старими друзями і, врешті-решт, допомогли їй знайти нових. Хокей також пов'язує її та її батька, який також є шанувальником цього виду спорту. Ми знаємо це, оскільки під час обідньої

суперечки батько думає про хокей замість того, щоб звернути увагу на Райлі. Однак локалізатори Pixar вирішили, що хокей може не відгукнутись іноземним глядачам, тому для цієї аудиторії вони замінили хокей на футбол. Однак деякі країни відмовились прийняти зміни і вирішили залишити оригінальний хокей як визнання того, що цей вид спорту більш популярний там, звідки Райлі родом.



Рис. 2.8 Локалізований у європейській версії футболем хокей у анімаційному фільмі «Думками навиворіт»

Момент, який настільки американський, не було б сенсу залишати в міжнародній версії в «Історії іграшок» - Вуді в кінцевому підсумку відокремлюється від інших іграшок. Однак Базз виступає з промовою до іграшок Енді і позаду нього з'являється американський прапор і державний гімн. Це має виглядати як додатковий випадковий прояв патріотизму, але той, хто не живе в Америці, мабуть, не зрозуміє жарту. Тож для версій за межами США прапор замінили глобусом, національний гімн також замінюється загальною піснею «One world anthem».



Рис. 2.9 Змінений фон на промові База у анімаційному фільмі "Історія іграшок 3"

У анімаційному фільмі «Зоотрополіс» була зроблена подібна робота з певними тваринами. У одній зі сцен ведучими новин є сніговий барс та лось. Проте лось є лише в північноамериканській і французькій версіях. У китайській версії замість лося зображена панда, у австралійській – коала, у Великобританії - коргі, а у версії

Бразилії – ягуар. Однак найцікавішою версією виявилась японська, де глядачів порадували танукі. Танукі або єнотовидний собака - вид, який займає особливе місце в японській міфології.

Доволі цікавим нюансом є зображення листка, як посилання на кленовий листок, який є національним символом Канади на чашці ведучого лося у канадській версії, тоді як у всіх інших версіях чашка просто біла.



Рис. 2.10. Локалізовані персонажі Канади, Японії, Австралії та Китаю У анімаційному фільмі "Зоотрополіс"

У Діснея ж, на відміну від Ріхард, є одна дивна звичка. Аніматори Діснея люблять повністю змінювати персонажів. «Літачки»- це спін-офф «Тачок» Піксара і створений автором «Тачок», але це анімаційний проект Діснея. Один з літаків - Рошель, чудовий канадський літак. Але локалізатори Діснея вирішили, що Рошель потрібно змінити, залежно від аудиторії. У неї є 11 інших версій, кожна з яких має нове ім'я та забарвлення. Вона стала Керолайною, Танею, Хайді тощо, в залежності від того, де транслюється фільм. Не зовсім зрозуміло, чому Дісней вирішив, що вони повинні змінити цього персонажа.



Рис. 2.11 Локалізований персонаж Рошель у німецькій версії анімаційного фільму «Літачки» - Хайді

Говорячи про «Тачки», варто зазначити, що у другій частині, як і у випадку з Рошель у «Літачках», локалізатори вирішили змінити одного з героїв в одній зі сцен, у якій епізодично з'являються гонщики Льюїс Гамільтон та Джефф Гордон. Льюїса Гамільтона досить добре знають у всьому світі, однак про Джеффа Гордона чули не всі, тому його персонажа було вирішено замінити.



Рис. 2.12 Локалізований персонаж Джеффа Гордона у російській версії анімаційного фільму «Тачки»

2.2 Лексикологічний аналіз перекладу реплік анімаційного фільму «Тачки» та «Тачки 2»

Аналіз перекладу сценарію англomовного мультфільму «Тачки 2» на українську мову дозволяє виявити спільні та відмінні риси, характерні як для перекладу анімації в цілому, так і для перекладу на мову одержувача зокрема. На лексичному рівні мультфільм виявив такі особливості, як відсутність важкозрозумілої лексики, наявність певної термінології, соціальних діалектизмів, наявність індивідуальних неологізмів і професіоналізму, відповідне використання спрощених лексичних одиниць:

Buddy-Дружок; Genius-Розумаха; Ridiculous-Кумедія; Big oil-Текучка; Allinol-Алінол.

Наявність певних неологізмів і професіоналізм дозволяє глядачеві будь-якої вікової категорії відкривати для себе щось нове, більш детально зануритися в світ мультиплікаційних героїв. Лексичний зміст анімаційного фільму є важливим фактором і має відповідати особливостям розвитку дитини [4, 230].

Перекладачі постаралися передати весь колорит і оригінальність мови і характер персонажів, використовуючи різні мовні і образно-художні засоби.

Соціальні діалектизми, точно адаптовані до української мови, яскраво демонструють соціокультурний рівень мовця, доповнюючи його духовний портрет і неординарність:

—Ok,now,Mater,remember,best behavior.

—Сирник, тільки пам’ятай – поведь себе гоже.

Не можна залишати поза увагою той факт, що імена викликають значні труднощі при перекладі; для їх детального вивчення навіть створена окрема наука - ономастика. Відомо, що при виборі імен для своїх персонажів сценаристи і автори звертають увагу на їх фонематичний і морфемний склад, який може передавати додаткові емоційно-виразні відтінки [4, 130]. Для подальшого детального аналізу власних назв на прикладі мультфільму «Тачки 2» можна виділити наступні способи перекладу назв з англійської на українську: транслітерація, калька, напівалка, створення неологізму, уподібнення перекладу, описовий переклад. Наприклад: *Lightning McQueen- Блискавка МакКвін; Mater – Сирник; Sally – Саллі; Rod-Torque Redline – Турботяга; Guido – Гвідо.*

З цього слідує, що:

а) транслітерація є провідним способом перекладу назв на українську мову, щоб надати глядачеві фонетичну форму перекладу, максимально наближену до початкового звучання, проте при такому перекладі вони втрачають прагматичну складову семантики, тобто іншомовний глядач не зможе повністю зрозуміти сенс, закладений в імені того чи іншого героя;

б) український переклад різнобарвний в лексико-семантичною передачі власних назв, надаючи їм певний національний колорит і створюючи свої унікальні неологізми (Mater - Сирник, Sarge - Кусок).

Порівняльний аналіз показав, що при перекладі мультфільму «Тачки 2» в російський переклад було використано велику кількість лексико-сміслових переробок. Це можна пояснити необхідністю синхронізації зорового і слухового рядів стрічки (компонентна необхідно ввести в українській мові більше, ніж в англійському), а також лінгвістичними особливостями української мови. В основному перетворення - це метод перекручування [5, 88], який може бути викликаний вимогами до таймінг: необхідністю синхронізувати аудіо і відео.

В цілому, при перекладі тексту мультфільму з англійської на українську використовуються аналогічні лексико-семантичні і граматико-синтаксичні адаптації, в зв'язку з необхідністю відповідності тексту перекладу загальноприйнятим нормам мови, що вивчається, а також рівня вікове розвиток дитини. У зв'язку з цим при аналізі анімаційного фільму, крім вивчення мовних особливостей, перекладач повинен враховувати лінгвопсихологічний аспект онтогенезу мови. Але український переклад все ж більш адекватний, оскільки він передає весь колорит і оригінальність цільових мов.

2.3 Перекладацькі стратегії локалізації

Розгалуження і перш за все міждисциплінарні коріння перекладознавства як науки привели до термінологічної полісемії та синонімії. У цьому контексті в останні десятиліття все більш актуальними стають метатеоретичні дослідження. Термінологічна база - це головний інструмент наукового дослідження. Це дає доступ до концепцій, які складають конструктивні елементи теорії. Чітко визначена, негомоніміческая термінологія вважається спільною основою будь-якого наукового дослідження.

У роботі ми визначаємо таке поняття як стратегія перекладу і виділяємо стратегії перекладу, які були використані при перекладі анімаційних фільмів і відтворенні ідіолектіяв персонажів цих фільмів.

Термін «стратегія» використовується дослідниками з точки зору перекладу, коли зазвичай мова йде про переклад тексту або операції перекладу, виконуваної над структурою, одиницею або конкретною ідеєю цільового тексту. Стратегічні питання перекладацької науки досліджують такі вчені: А. Асфара [75], Г. Гіоніг [126], Т. Казакова [27], В. Комісаров [31], Г. Крінгс [132], В. Льюшер. [142], А. Честерман [92]. Формальний або теоретичний статус цієї концепції залежить від дослідницького підходу або перспективи, якої дотримуються вчені. Зокрема, деякі дослідники використовують концепцію стратегії явно з заборонними намірами і пропонують виконати або оцінити переклад. інші дивилися на стратегію перекладу з дискреційної точки зору; Деякі звертаються до комплексних підходів, описуючи окремі методи перекладу тексту і аналізуючи відповідні переваги перед тією чи іншою соціокультурною програмою.

Є кілька широких і вузьких тлумачень цього поняття. Деякі дослідники поєднують поняття «стратегія» з поняттям «проблеми». Стратегія перекладу стає механізмом або методом, за допомогою якого дозволяється якийсь тип проблеми в початковому тексті [132; 142; 92]. Ширшу концепцію пропонує Р. Елесклейн. Він бачить стратегію як набір правил і принципів, які перекладач використовує для найбільш ефективного досягнення цілей, визначених ситуацією перекладу [129, с. 116].

Ми беремо за основу інтерпретацію цієї концепції вченим і теоретиком Р. Ескелейном, але розрізняємо макро- або, як її ще називають, глобальну, потім мікротрансляційну стратегію, тобто - скажімо, локальну. Ми розглядаємо макростратегії як загальну стратегію, яка використовується по всьому тексту. Мікростратегія відноситься до певних методів або механізмів, що використовуються для переказу певних сегментів вихідного тексту.

Крім того, стратегії діляться на загальні і спеціальні. Загальні стратегії використовуються для всіх типів тексту і специфічні - для окремих типів тексту з урахуванням функції і призначення перекладу [75, с. 47].

Коли справа доходить до аудіовізуального перекладу і перекладу анімаційних фільмів, вчені виділяють дві макростратегії: стандартизацію і персоналізацію.

Адаптація ділиться на дві мікростратегії - одомашнення та лісове господарство. Також можливо, що існують проміжні та гібридні стратегії, що поєднують в собі характеристики обох. Ми виділяємо ще одну можливу стратегію - стандартизація-одомашнення.

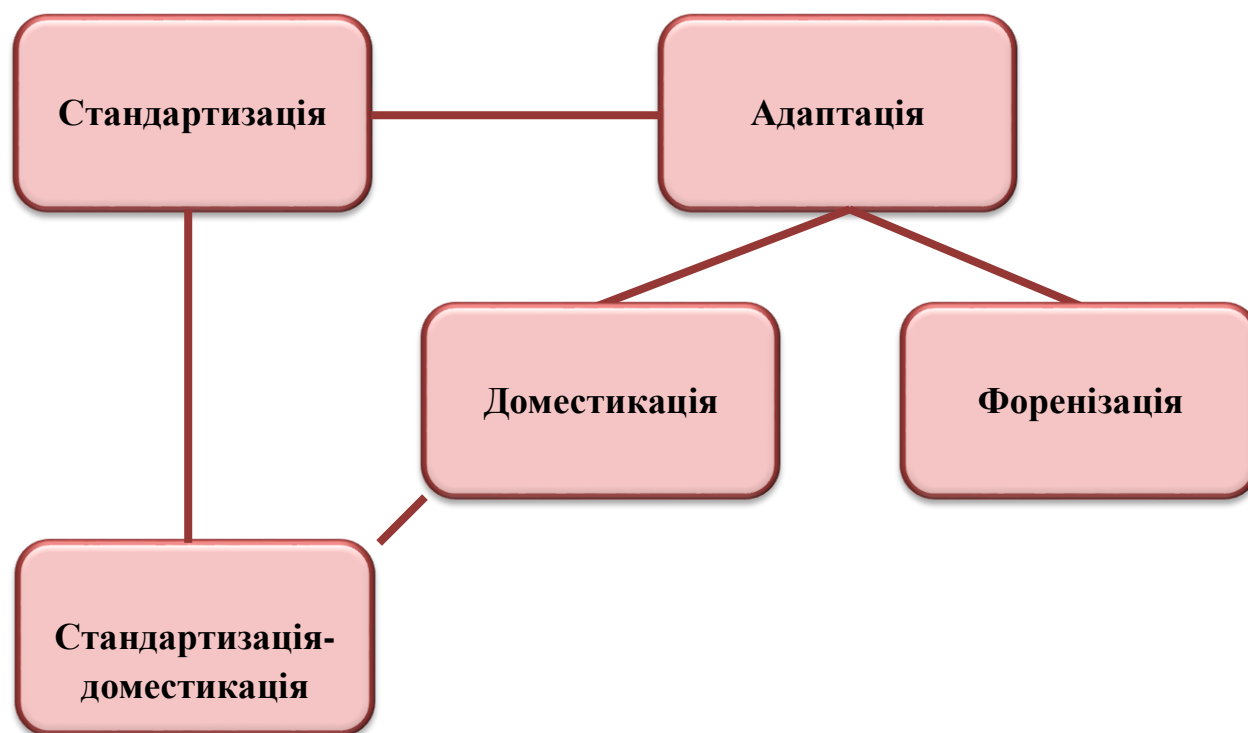


Рис. 2.2. Перекладацькі стратегії відтворення ідіолекту

2.3.1 Стандартизація.

Стандартизація, або, як її часто називають, «нормалізація», - одна з стратегій, розроблених Дж. Туре. Стандартизація - це стратегія перекладу, якщо переклад являє собою тільки стандартну версію цільової мови і не відтворює всі особливості вихідного тексту [5, с. 3].

Коли ви говорите про стандартизацію, ви повинні бути цінністю, яка має значення, а НЕ вважатися стандартом (або стандартною мовою). Стандартна мова означає використання мови, що відповідає загальним граматичним критеріям, тобто правильне використання мовних засобів. Конкретний літературна мова - це

особливий мовної варіант, який, незважаючи на політичний і національний контекст, особливо перевершував інші культурні варіанти в своєму історичному розвитку [4, с. 53]. Інші мовні варіанти розглядаються як маргінальні по відношенню до літературної мови [11, с. 22].

Мовна норма нав'язується всім членам мовної спільноти, наприклад перекладачеві, таким чином, що всі мовні практики оцінюються в допустимих нормах [3, с. 53]. Коли справа доходить до перекладу мовних варіантів, ідеологія мовної норми може блокувати використання мовних варіантів для вас. Перекладачі вибирають стратегію і зосереджуються не на ідіосинкразії, а на плавному перекладі за рахунок виключення громіздких частин, тобто на стратегії обмеження мовних варіантів в перекладі [24, с. 5-6].

Це також пояснює, чому багато перекладачів розуміють поняття правильності. Будь ласка, визначте це на літературній мові багатьох культур, в яких переважає «лінгвістичний фетишизм» [12, с. 51]. На думку Дж. Хумперца і Д. Гімеса, використання нестандартної версії мови, для якої очікується стандартна версія, порушує правила комунікативних навичок [14, с. 312]. Саме комунікативна компетенція змушує мовця вібрувати з допомогою доступних в мові форм, які належним чином визначаються соціальними нормами і регулюють поведінку в соціальних відносинах.

Ціннісний підхід до літературної мови включає три семіотичних процесу: референціально переміщення, натуралізацію і маркетинг [**Error! Reference source not found.**, с. 212].

У репрезентативному русі стандартна версія мови вимагає більшої ясності і лексичної точності, щоб протидіяти незрозумілості маргінальних варіантів. Тобто правильне згадка стає ключем до гарної мови, а соціальні відмінності стають фоном для невдач. Повторне введення набору мовних форм здійснюється репрезентативними рухами [11, с. 24].

При натуралізації встановлюються прості відносини між денотативної нормою стандарту (як кажуть) і діалектними відхиленнями від норми [8, с. 213]. Використання стандартної версії того, як норми забезпечують фіксовану

перспективу соціальної ієрархії для оцінки таких відхилень, показує внутрішній зв'язок між девіантною мовою і соціальним простором. Тому використання стандартного мови цілком природно. В результаті стандартний юридична мова стверджує, що однорідність - це нормально. Тому П. Бурдье розглядає мову як «продукт нормалізованого» [4, с. 28].

Ця перевага стандартного мови веде до комодіфікації, тобто до втілення мовного варіанта, має ринкову вартість і являє собою об'єкт, який необхідно освоїти. Знання стандартного мови розглядається як необхідність для успіху на ринку і конкурентоспроможності і створює надійну ієрархію обґрунтувань. Комодіфікація мови впливає на переклад, оскільки переклад - це продукт, який необхідно продати видавцеві або іншому ринку.

Для більшості перекладачів літературна мова стає певною соціолінгвістичною догмою. Стандартна мова змушує перекладачів дотримуватися його норм, але не експериментувати з його варіантами.

Багато вчених вважають стандартизацію негативним явищем або стратегією, стверджуючи, що перекладачі НЕ є нейтральними посередниками між вихідним мовою та цільовим мовою, а скоріше є соціальними та історичними суб'єктами. Вони інтерпретують тексти і чинять опір власним навчання і знання слів і фраз. Я впевнений, що традиції і більш ранні тексти [Error! Reference source not found.]. Однак не всі дозволені версії стандартизовані. Наприклад, П. Лепігалм стверджує, що наслідки стандартизації НЕ завжди негативні. Він стверджує, що елементи, які були ослаблені або втрачені в процесі перекладу, не обов'язково виходять з ладу, якщо перекладач компенсує втрату, що відповідає очікуванням одержувачів, які можуть бути менш зацікавлені в розумінні нюансів і розумінні виразності діалекту. чому зосередитися на сюжеті оповідання [19, р. 266].

Стандартизація передбачає використання стандартних мовних варіантів, що не відтворюють за все, зокрема оригіналу, тобто виключають їх в перекладі. Стандартна мова змушує перекладача дотримуватися стандартів і нехтувати нестандартними або маргінальними варіантами мови в перекладі.

2.3.2 Адаптація

На теперішній стадії розвитку теорія адаптивного перекладу діє на кордоні між редагуванням перекладу, безпосередньо перекладом і теорією комунікації. Під поняттям теорії комунікації ми розуміємо проблеми адаптації конкретного повідомлення в рамках культури до різних аудиторій, тому з цієї точки зору адаптація є галуззю досліджень перекладу. Але для перекладацьких досліджень адаптація також виступає як сусідня зона, хоча б тому, що вона в основному включає в себе елімінування або обмежує перетворення елементів, що призводить до повної модифікації тексту [Error! Reference source not found., с. 96].

Адаптивний переклад як проміжна область має свої переваги, а саме те, що стратегії адаптивного перекладу тексту пояснюють необхідність перетворень і, таким чином, об'єднують теорію комунікації, прагмалінгвістику і теорію перекладу. Адаптація призначена для виявлення причин змін тексту в процесі перекладу, тобто трансформаційних змін при перекодуванні з однієї мови на іншу, з однієї культури в іншу. [Error! Reference source not found., с. 97].

Адаптація завжди розглядалася з точки зору чогось іншого, наприклад, певного стилю, моделі спілкування і т. Д Виникнення перекладацької науки як самостійної дисципліни дає можливість самостійно вивчати адаптацію. Адаптацію слід розглядати як свого роду творчий процес, спрямований на відновлення балансу спілкування і часто порушується традиційними формами перекладу [27, с. 71].

Концепція адаптації охоплює серію операцій переказу, результатом яких є текст, який в повному обсязі розпізнається як переклад, але який якимось чином повністю відображає вихідний текст і відповідає очікуванням одержувача [Error! Reference source not found., п. 99].

Деякі дослідники вважають за краще не використовувати термін «адаптація», вважаючи, що поняття перекладу настільки широке, що може охоплювати всі види перетворень (при збереженні функції активності). Інші думають, що ці два терміни відносяться до абсолютно різних видів діяльності (практиці). Поет і перекладач М. Гарно ввів новий термін «трансадаптація», щоб продемонструвати тісний зв'язок між цими двома видами діяльності [2, с. 23]. Мало хто дослідники, які провели

детальний аналіз феномена адаптації та його зв'язку з переведенням, наполягають на невеликій кордоні, що розділяє ці два поняття.

2.3.3 Форенізація

Форенізація визначається як стратегія перекладу, що характеризується тим, що іноземна ідентичність оригінального тексту підкреслюється та підкріплюється проти цільової культури. Форенізація наголошує на оригінальній (вихідній) культурі, де переклад викликає відчуття відчуженості та фокусується на іноземному походженні тексту.

Як зазначає А. Кам'янець у своїй книзі [31], ідея визнання в перекладознавстві пов'язана з ім'ям німецького богослова та філософа Ф. Шлейермахера, який заявив, що у перекладача є лише два варіанти: або автор залишає читача якомога більше в тиші і спокої і приносить він залишає читача якомога більше і наближає автора до себе. А. Лефевр у своїй книзі [18, с. 42] писав про лекцію Ф. Шлермахера "Про різні методи перекладу", в якій чітко вказав, що віддає перевагу першому варіанту. Більше того, він стверджував, що переклади з різних мов на німецьку повинні бути різними: читач повинен мати можливість вивчати іспанську саме з перекладу з іспанської та грецького перекладів. . -Грецька. Якщо всі переклади виглядають однаково, оригінал оригіналу втрачається і зникає в перекладі. Тому Ф. Шлеєрмахер заперечував привілейований статус цільової мови чи культури та наголошував на важливості примусового перекладу та збереженні оригіналу іншим.

На думку А. Кам'янця [31 с. 18], американський перекладач і перекладач Л. Венуті є відомим і радикальним прихильником форумів серед сучасних теоретиків перекладу. Позицію Л. Венуті на користь фораїзації слід розглядати лише в контексті світового панування англо-американської культури та несприятливого становища перекладачів художньої літератури в англomовних країнах. Л. Веніуті зазначає, що при створенні оновлених англійських версій іноземних текстів перекладачі залишаються невидимими, врівноважуючи іноземний культурний елемент оригінального тексту. На його думку, це бентежить читачів - вони несвідомо вірять, що читають оригінал, а не переклад. Однак Л. Венуті стверджує,

що етика - стійкий метод перекладу певних типів текстів, тобто використання деяких нетрадиційних форм граматики та архаїчного стилю мови перекладу та іноземної мови. Змішані записи для показу оригіналу за допомогою перекладу. [31, с.20]. Цілком природно, що сьогодні ці ідеї походять із США, якому не загрожує панування іноземних культурних цінностей, що призводить до іншого погляду на завдання перекладу.

Тому форенізація - це стратегія мікроадаптації, яка підкреслює культивування оригіналу, коли переклад викликає відчуття відчуженості та підкреслює дивне походження тексту. В рамках відтворення ідіолектичних персонажів однією із стратегій також буде збереження іноземної ідентичності оригінальних персонажів під час перекладу.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2

У другому розділі ми проаналізували специфіку міжнародної локалізації студій Disney та Pixar, визначені основні особливості, які орієнтовані на ту чи іншу країну. Був проведений лексикологічний аналіз анімаційних фільмів «Тачки» та «Тачки 2», з чого було виявлено, що українські перекладачі доволі вділо передали сенс оригінального тексту.

Також було виділено три основні типи перекладацьких стратегій, які були використані у анімаційних фільмах «Тачки» та «Тачки 2»: стандартизація, адаптація та доместикація. Складена схема, згідно якої видно формування цих стратегій.

РОЗДІЛ 3. ПЕРЕКЛАДАЦІКІ СТРАТЕГІЇ ЛОКАЛІЗАЦІЇ ІДІОЛЕКТУ ПЕРСОНАЖІВ АНІМАЦІЙНИХ ФІЛЬМІВ «ТАЧКИ» ТА «ТАЧКИ 2 »

3.1 Локалізація ідіолекту персонажів анімаційного фільму «Тачки» українською мовою.

Під час локалізації американських мультфільмів «Тачки» і «Тачки-2» українською мовою були використані три стратегії, а саме стандартизація, доместикація та форенізація. Також варто відзначити, що дві стратегії можна комбінувати, якщо одна з них є домінуючою, але має другорядні особливості іншої. Тому ми можемо виділити іншу проміжну стратегію – стандартизацію-доместикацію, коли перша стратегія домінує, а друга має невиразні особливості. Серед критеріїв визначення стандартизації виокремлюємо дотримання норм акцентуації та вимови на фонетичному рівні; використання правильних граматичних форм дієслів, іменників та прикметників на морфологічному рівні; відсутність сленгу, жаргону та діалекту на лексичному рівні. Серед критеріїв визначення стандартизації підкреслюється дотримання норм акцентуації і вимови на фонетичному рівні; використання правильних граматичних форм дієслів, іменників і прикметників на морфологічному рівні; вживання сленгу, жаргону та діалекту на лексичному рівні. Форенізацію визначає за умови девіацій в акцентуації, вимові та наявності акценту на фонетичному рівні; девіацій у граматичних формах дієслова, іменника або прикметника; змішування граматичних форм двох мов; девіацій в узгодженні підмета та присудка; девіацій в узгодженні прикметників та іменників; вкраплення іншомовних слів на лексичному рівні.

Хоча критерії доместикації та форенізації схожі фонетично, між ними є певні відмінності. Якщо враховуються відхилення в доместикації, тоді увагу звертають тільки на ті, які відповідають регіональним або соціальним варіантам мови, тобто

діалектам і соціолектам української мови. При аналізі таких неточностей у форенізації враховуються тільки ті, які вказують на іноземне походження мовця.

В анімаційному фільмі “Тачки” зображено 11 головних персонажів: Блискавка Макквін, Сирник, Саллі, Шериф, Док Хадсон, Сержант, Рамон, Доливай, Луїджі, та Ліззі та Фло, а також 9 другорядних персонажів: Мак, Текс ДайНоШось, Дзень, Брень, Гарв, Даррел Кардан, Король, Боб Картер та Шик Гікс.

Загалом ідіолекти персонажів анімаційного фільму “Тачки” відтворено у такій пропорції: 50% – стандартизація (Саллі, Рамон, Фло, Ліззі, Сержант, Мак, Текс ДайНоШось, Даррел Кардан, Боб Картер, Король); 35% – стандартизація-доместикація (Блискавка Макквін, Гарв, Дзень, Брень, Шик Гікс); 10% – доместикація (Сирник та Доливай) та 5% – форенізація (Луїджі) (рис. 3.1).

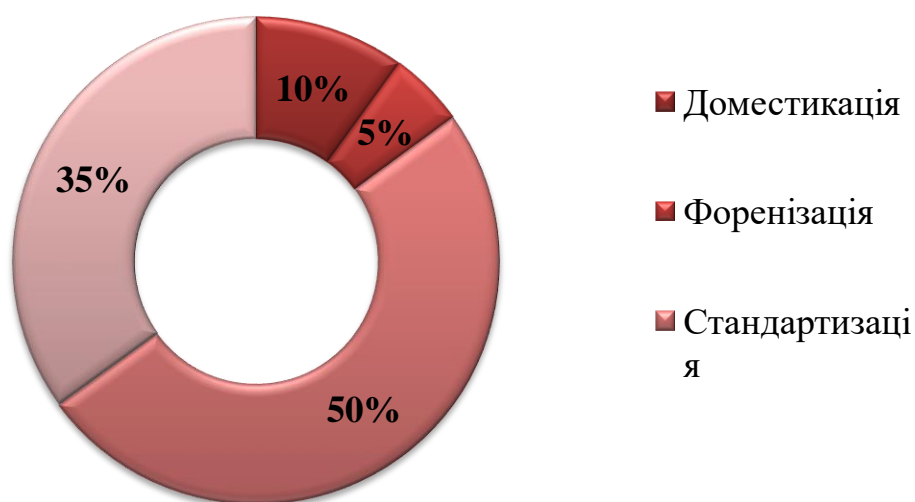


Рис. 3.1. Перекладацькі стратегії у відтворенні ідіолектів персонажів анімаційного фільму “Тачки” українською мовою

В анімаційному фільмі “Тачки 2” представлено 10 головних персонажів: Блискавка МакКвін, Сирник, Фінт МакТорпеда, Холлі Тіпкронік, Франческо Вертутті, Майлз Баксельрод, Професор Цундап, Гремлін, Лажер та Турботяга, а також 18 другорядних – Луїджі, Даррел Кардан, Отіс, Владімір Транков, Вітьок Волган, Дорадо, Мочанов, Александр, Шева, Таємний Двигун, Доливай, Сержант, Дядько Тополіно, Мама Тополіно, Саллі, Фло, Шериф та Ліззі.

Загалом ідіолекти персонажів анімаційного фільму “Тачки 2” відтворено за допомогою перекладацьких стратегії у такій пропорції: 42% – стандартизація (Фінт МакТорпеда, Холлі Тіптронік, Майлз Аксельрод, Турботяга, Саллі, Отіс, Фло, Сержант, Шериф, Ліззі, Дорадо, Даррел Кардан), 25% – доместикація (Сирник, Гремлін, Лажер, Доливай, Мочанов, Шева, Таємний Двишун), 25% – форенізація (Франческо, Професор Цундап, Луїджі, Дядько Тополіно, Мама Тополіно, Александр, Вітьок Волган, Владімір Транков) та 8% – стандартизація-доместикація (Блискавка МакКвін) (рис. 3.2).

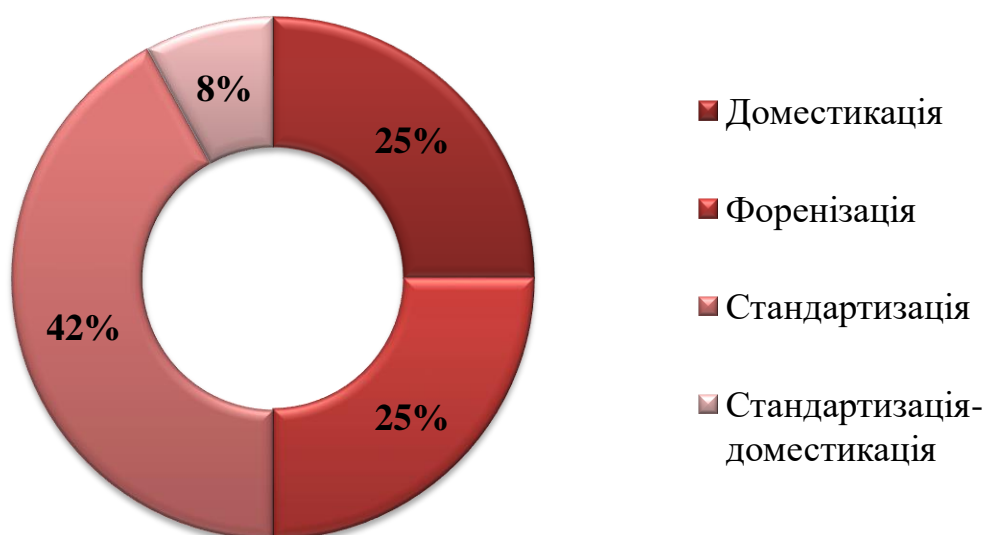


Рис. 3.2. Перекладацькі стратегії у відтворенні ідіолектів персонажів анімаційного фільму “Тачки 2” українською мовою

В анімаційних фільмах “Тачки”, “Тачки 2” та можна виокремити один персонаж із домінантними регіональними характеристиками мовлення (Сирник), вісім персонажів із домінантними соціолектними характеристиками мовлення (Доливай, Гремлін, Лажер, Вітьок Волган, Александр, Мочанов, Шева, Таємний Двигун). 80% ідіолектів із домінантними регіональними та соціолектними характеристиками відтворено за допомогою стратегії доместикації, а 20% – за допомогою форенізації (рис. 3.3).

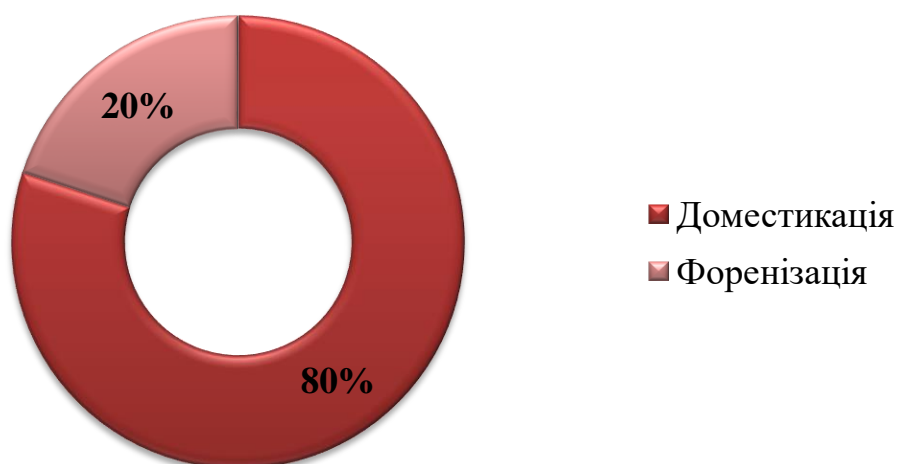


Рис. 3.3. Перекладацькі стратегії у відтворення ідіолектів персонажів із домінантними регіональними та соціолектними характеристиками українською мовою

В анімаційних фільмах “Тачки”, “Тачки 2” та можна виокремити шість персонажів із домінантними національними характеристиками мовлення (Луїджі, Франческо, Професор Цундап, Дядько Тополіно, Мама Тополіно, Карлос). В українському перекладі 100% ідіолектів персонажів відтворено за допомогою стратегії форенізації (рис. 3.4).

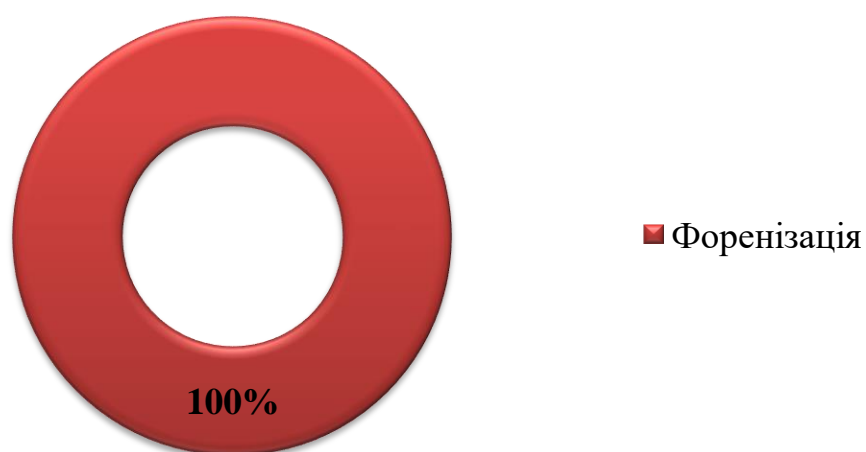


Рис. 3.4. Перекладацькі стратегії у відтворенні ідіолектів персонажів із домінантними національними характеристиками українською мовою

Таким чином, переважна стратегія в українському перекладі - це стратегія стандартизації, наступна – доместикація. Форенізація та стандартизація-доместикація використовуються в рівній мірі. Доместикація найчастіше

використовується для відтворення ідіолектів персонажів з домінуючими регіональними і соціолектними рисами, а форенізація використовується для відтворення ідіолектів персонажів з домінуючими національними рисами.

3.2 Феномен ідіолекту персонажа Сирника в українському дубляжі

Сирник є одним з головних героїв мультфільмів «Тачки» і «Тачки 2» - він чи не найколеритніший герой мультфільмів. Сирний уособлює простого неосвіченого хлопця, який стає загальним улюбленцем. Прототипом цього персонажа був Дін Уокер, президент Канзаської історичної асоціації «Шосе 66», який вразив одного з творців фільму своєю простотою розуму і веселощами. Однак прототипом особливостей мови послужив Харлі Рассел з Еріка, Оклахома, чий природний голос характеризується тим же звучанням і манерами, що і голос Сирника. В англійській версії цей образ отриманий за рахунок використання провінційного англійського діалекту півдня США, що характеризується фонетичними відмінностями, тобто специфічною вимовою, вокальними фразами і часто неправильним синтаксисом. Варто зазначити, що основними рисами ідіолекту характеру Сирника є специфічна вимова, властиве представникам півдня США (вживання розмовних і сленгових словосполучень). Завдяки цьому ідіолекту режисери анімаційного фільму створюють певний образ персонажа, що викликає у глядачів певні асоціації або конотації. Персонаж Сирника є простим хлопцем з південної провінції з хорошим настроєм.

В українському перекладі перекладач використовує не тільки фонетичні, а й значною мірою лексичні засоби і підтримує образ хлопця, який родом з провінції. Важливою рисою ідіолекту Сирника в українському перекладі є використання великої кількості фразеологізмів та крилатих виразів, що, в свою чергу, показує його комічність і веселощі. Основна техніка перекладача - використовувати суржик, бо в

нашій культурі люди, що говорять на суржику, асоціюються з провінціалізмом, а інколи навіть з неосвіченістю.

Mater: Oh-ho! That jet lag really done a number on you	Сирник: Оце тебе так розтрусило в самальоті.
---	---

Сирника здивувала поведінка МакКвіна і він вирішив, що на неї повпливав доволі виснажливий переліт. Сленговий вираз «*to do a number on somebody*» означає “погано вплинути на когось, зашкодити комусь” [30]. «*Jet lag*» означає “порушення біоритмів організму через багатогодинний переліт у літаку” [32]. До того ж, варто звернути увагу на граматичні помилки у мовленні персонажа, зокрема у проаналізованій репліці – відсутність допоміжного дієслова «*has*». В українському перекладі використано суржикове слово «самальот» та розмовне слово «розтрусити», що якнайкраще передають значення й емоційність оригінального висловлювання та ідіолектні характеристики персонажа.

25:58 Mater: It has turned.	Сирник: Від нього ковбасить.
------------------------------------	-------------------------------------

У цій сцені Сирнику стало погано, адже він переплутав японську гірчицю васабі із фісташковим морозивом. У цьому контексті сленговий вислів «*it has turned*» означає “погіршення стану організму”, тобто васабі погано вплинуло на Сирника [30]. В українському перекладі використовується сленговий вислів «ковбасити», що означає “погано почуватись після дії якихось речовин” [Error! Reference source not found.].

9:50 Mater: You ready to have some serious fun?	Сирник: Що, відірвемось на всі ресори?
--	---

Тут ідіолект Сирника виявляється в оригінальній репліці через граматичну помилку при формулюванні запитання, а саме: відсутність допоміжного дієслова «*are*». Продовжуючи тему про розваги, в українському перекладі використано

сленгове слово «*відірватись*», що означає “*надзвичайно добре відпочити, весело провести час*” [Error! Reference source not found.]. Такий вибір підтримує образ Сирника як простого хлопця. До того ж, використовується лексема «*ресори*», що означає “*пружну частину (деталь) підвіски між віссю і кузовом вагона, машини тощо, призначена для пом'якшення ударів під час їзди*” [29] і свідчить про підтримку загальної автомобільної тематики.

<p>10:00 Mater: What'd you think?I snuck in here when nobody was lookin' and pretended to be your waiter so I could hang out with you?</p>	<p>Сирник: А ти що думаєш, що я нишком проліз сюди, поки не було <u>охвіціантів</u>, щоб з вами тут потусуватись?</p>
<p>29:10 Mater: And it's in Celsius, not Fahrenheit.</p>	<p>Сирник: У них це Сі, а не <u>Хварингейт</u>.</p>
<p>48:52 Mater: Them's all original parts.</p>	<p>Сирник: Там <u>хвірмові</u> запчастини.</p>

Український переклад розкриває фонетичні неточності у вимові слова «хвірмові», зокрема, використання /хв/ замість /ф/. Тон /ф/ не вважається українським повністю, оскільки його було запозичено у греків. Замість цього в українській мові використовували звукову комбінацію /хв/. Однак у багатьох провінційних містах та селах люди все ще використовують живуть /хв/ замість /ф/. Тому перекладач спеціально експериментує з звуковою комбінацією /хв/, щоб підкреслити походження Сирника з провінції і певний ступінь його простоти.

В англomовному варіанті анімаційного фільму можна виокремити декілька характерних рис ідіолекту персонажа Сирника. Перш за все, це сленгова лексема «*hang out*», що означає “*ошиватись, тусуватись*” [33]. Ще одна особливість - використання скорочених форм «*What'd*», «*lookin'*». В українській версії наявні кілька лексем, що підтримують провінційне походження Сирника. Насамперед, сленгова версія вигуку «Що». «Шо» - завжди було ознакою недостатньої освіченості

людини і акцентувало на її провінційному походженні. Також особливу роль відіграє сленгова лексема «*потусуватись*», що означає “зустрітися з друзями, приємно відпочити у компанії”.

16:55 Mater: Your drink, sir.	Сирник: Ваш кампот, пане.
--------------------------------------	----------------------------------

Хоча вихідна репліка не володіє будь-якими специфічними ідіолектними властивостями характеру, український переклад є доволі цікавим. В українському варіанті перекладач використав розмовний варіант «*кампот*». Компот - це солодкий напій з ягід або фруктів, які варять у воді [29]. Однак, дуже часто представник провінції говорить «*кАмпот*», а не «*кОмпот*». У версії, яку використав перекладач в українському перекладі зазначається провінційне походження Сирника.

36.30 Mater: Is there going to be cable where you is so I can watch the rest of the race?	Сирник: Харашо, зделаєм. А там є телік, щоб додивитися перегони?
--	---

В англomовній версії мультфільму одна з ідіолектних рис мови Сирника - розмовна версія *cabel*, що означає «*телебачення, телевізор*». Іншою особливістю є граматична помилка, особливо невідповідність між підметом *you*, і присудком *is* на місці *are*. В українському перекладі можна побачити використання суржику: «*харашо*» замість літературної форми «*добре*»; «*зделаєм*» замість «*зробимо*»; і розмовний варіант «*телік*» замість «*телевізор*».

38:52 Mater: Hey, new lady friend, you like flowers?	Сирник: Чуєте, дівушка, а ви любите цвєти?
---	---

В англійській версії анімаційного фільму, поміж ідіолектних мовних особливостей Сирника можна розрізнити лише за допомогою граматичних помилок

у формулюванні питання, зокрема відсутності допоміжного дієслова «do». Як ми вже зазначали, основним способом відтворення образу неграмотності та провінційності Сирника в українському перекладі є використання суржику. «Девушка» суржиковий варіант слова «дівчина» та «цвети» - замість «квіти».

<p>53:54 Mater: You know, I knew this girl Doreen. Good-lookin' girl. Looked just like a Jaguar, only she was a truck!</p>	<p>Сирник: Якось знав я таку Галю. Гарна була як той Лескус... тільки з кузовом.</p>
---	---

Досить цікавим в оригінальній версії анімаційного фільму є використання імені Дорін.

Річ у тому, що це ім'я було популярно в 60-х і 70-х роках, що могло вказувати на вік мовця, а також одна із відомий конотацій імені: «красива, симпатична дівчина» [31]. В українському перекладі ми бачимо доволі цікаві зміни, серед яких і імена дівчат і марок автомобілів. Так Дорін поміняли на Галю.

Ім'я Галя досить поширене в Україні і має національну символіку. На зміну Ягуару прийшов Лексус, проте трохи спотворений назвою Лескус. За словами перекладача, таку заміну, мабуть, важливіше пояснити, тому що для українців Лексус - це більш відомий і кращий автомобіль ніж Ягуар. Однак спотворення назви говорить про простоту Сирника.

<p>20:28 Mater: You done good. You got all the leaves.</p>	<p>Сирник: Альо, а що картопля вродила?</p>
<p>Mater: Ho-ho! Good job!</p>	<p>Сирник: Чуєш, а гній засипав?</p>

В оригінальній версії мультфільму серед особливостей ідіолекту мови персонажа Сирника, крім специфічного акценту можна виділити граматичні помилки, особливо відсутність допоміжного дієслова «have». На перший погляд український переклад здається нелогічним. Перекладач замінює листя картоплею. Після уважнішого

аналізу цієї ситуації стає ясно, що перекладач хоче зосередитися на походження провінції і простоті персонажа. Перекладач - переможна реальність, відома і зрозуміла цільовій аудиторії, що підтримує сільський імідж Сирника. Хоча існує дисонанс між збереженою копією і копією, глядач підтримує листя, а фігура говорить про картоплю.

29:50 Mater: <i>My <u>buddy</u> Fillmore's one of them.</i>	Сирник: <i>В мене є такий <u>дружбан</u> <u>Славик на восемнадцатий.</u></i>
---	--

У початковому тексті використано лексему *buddy*, яка є частиною молодіжного жаргону та означає *товариш* [41]. В українському перекладі використовується сленг, особливо лексема *дружбан*, яка також означає одне: *близький товариш* [45]. Варто відзначити, що перекладач застосував суржикову форму числа вісімнадцять - вісімнадціть. Славик теж не випадкове ім'я. Цей знайомий варіант імені вказує на неосвіченість і соціальний статус героя.

ВИСНОВОК ДО РОЗДІЛУ 3

У третьому розділі було досліджено безпосереднє використання перекладацьких стратегій у анімаційних фільмах «Тачки» та «Тачки 2», складено діаграми, де детально видно використання кожної з стратегій у перекладі ідіолекту персонажів мультфільму.

Також було повністю проаналізовано особливості мовлення персонажа Сирника на основі анімаційного мультфільму «Тачки 2», його визначні риси, які створили ідіолект персонажа вдалим як в оригінальній версії, так і в перекладеній українською мовою. Завдяки роботі та знанням перекладачів – локалізаторів мультфільм «Тачки» та «Тачки 2» став одним зі знакових мультфільмів в історії української локалізації.

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

Переклад аудіовізуальних продуктів - один з найпоширеніших і домінуючих видів перекладу сьогодні. Дубляж аудіовізуальної продукції на українську мову почався не так давно, але через деякий час з'явилася тенденція до використання стратегії перекладу, особливо при перекладі анімаційних фільмів. Ця ситуація стимулювала відродження інтересу молодих дослідників до досліджень перекладу, зокрема, до запровадження дублікатів для заповнення теоретичного пробілу в цій області, заснованого на практичному багатстві українських перекладачів аудіовізуальної продукції.

Основні досягнення нашого дослідження:

- Анімаційні фільми, як і інші види аудіовізуальної продукції, характеризуються комбінацією декількох доріжок (візуальної і акустичної). Саме тому перекладачеві доводиться працювати не тільки з текстом, але і зі звуковими доріжками та зображенням. Щоб вивчити переклад аудіовізуальних продуктів, вченим доводиться працювати не тільки з текстом, але також зі звуком і картинкою, що ускладнює розробку відповідної методології. Переклад анімаційного фільму відноситься до аудіовізуального перекладу. Аудіовізуальний переклад ділиться на дві групи: з дублюванням і з субтитрами. Дубляж - один з найпопулярніших типів перекладу, що характеризується повним перекриттям вихідної звукової доріжки шляхом перекладу оригінальної звукової доріжки на мову перекладу.
- Українська локалізація, незважаючи на свою молоду історію, робить значні успіхи у адаптації іноземних фільмів. Проведений нами аналіз двох частин анімаційного фільму «Тачки» показав, що українські перекладачі мають насамперед великий лексикологічний запас, а також обширне знання українських діалектів, про що свідчить мова персонажа Сирника. Українські перекладачі

чудово відтворили образ провінційного хлопця, адаптувавши його майже повністю для українського глядача.

- У роботі ми дослідили використання стратегій перекладу на прикладі персонажів анімаційного фільму «Тачки» та «Тачки 2». Ідіолекти з домінуючими рисами регіонального мовлення представлені персонажем Сирник в анімаційних мультфільмах «Тачки» «Тачки 2». Образ неосвіченого провінційного персонажа створюється з використанням специфічної вимови і граматичних помилок, характерних для південного діалекту англійської мови в США, а також сленгу. При перекладі на українську мову перекладачі вдаються до одомашнення і адаптують ідіолект цього персонажа. Варто відзначити, що в українському перекладі для досягнення провінційного образу використовуються суржик, фонетичні відхилення, мовна культура, крилаті вирази і ідіоми.

В цілому, при перекладі тексту мультфільму з англійської на українську використовуються аналогічні лексико-семантичні і граматико-синтаксичні адаптації, в зв'язку з необхідністю відповідності тексту перекладу загальноприйнятим нормам мови, що вивчається, а також рівня вікового розвитку дитини. У зв'язку з цим при аналізі анімаційного фільму, крім вивчення мовних особливостей, перекладач повинен враховувати лінгвопсихологічний аспект онтогенезу мови. Але український переклад все ж більш адекватний, оскільки він передає весь колорит і оригінальність цільових мов.

Щодо типів аудіовізуального перекладу варто зазначити той факт, що деякі режими АВП ніколи не зможуть вийти за певні межі. Режими обмежені своїми художніми втручаннями, як у випадку з оповіданням або вільними коментарями, що навряд чи відповідало б вимогам комерційного кіно до відповідних рендерів.

Таким чином, ми спробували перерахувати сучасні тенденції перекладу АВП у всьому світі, а не обмежувати їх національними кордонами. Ми оцінили їх, і спробували дати відносно об'єктивну інформацію про стан, беручи до уваги їх різний ступінь розвитку та сфери використання. Ми усвідомлюємо, що мова не йде ні про краще, ні про гірше, але їх придатність залежить від кожного

соціокультурного та економічного контексту. І оскільки ці фактори змінюються, режими АВП будуть продовжувати змінюватися, як і будь-яка інша людська реальність.

Завдання які були виконані під час дослідження:

- Вивчено теоретичні основи дослідження художнього перекладу мультфільмів, а також проаналізовано історію розвитку безпосередньо українського кіноперекладу
- Розглянуто проблеми еквівалентності та адекватності перекладу як категорії оцінки якості перекладу. Завдання було виконане шляхом порівняльного аналізу двох текстів: оригінального та його українського відповідника.
- Виявлено, які способи, прийоми і стратегії перекладу тексту були використані у перекладі з англійської мови на українську, та українській локалізації сценарію. Завдання було виконане шляхом вибірки та сформовано діаграми для наочного зображення використаних перекладацьких стратегій у анімаційних фільмах «Тачки» та «Тачки 2»;
- Проаналізовано переклади англомовних фраз персонажів за способами їх перекладу. В ході дослідження було виявлено, що основна стратегія, яку перекладачі використовують в українському перекладі - це стратегія стандартизації, наступна – доместикація. Форенізація та стандартизація-доместикація використовуються в рівній мірі. Доместикація найчастіше використовується для відтворення ідіолектів персонажів з домінуючими регіональними і соціолектними рисами, а форенізація використовується для відтворення ідіолектів персонажів з домінуючими національними рисами.
- Розглянуто та проаналізовано структури і характерні риси основних англомовних фраз, використаних у мультфільмах, та їх переклади українською мовою. Завдання було виконане шляхом порівняльного аналізу фраз персонажа Сирника з другої частини анімаційного фільму «Тачки».

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Agost, Rosa. 1999. Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes. Barcelona: Ariel.
2. Baker M. Routledge encyclopedia of translation studies [Electronic resource] / [ed. by M. Baker]. — Available from : <http://books.google.com.ua>
3. Bartolome H. Audesc: Translating Images into Words for Spanish Visually Impaired People / H. Bartolome, A. Isabel and G. M. Cabrera // Meta : Translators' Journal. — 2004. — Vol. 49. — N 2. — P. 264—277.
4. Bourdieu P. Language and Symbolic Power / P. Bourdieu. — Cambridge : Polity and Blackwell, 1991. — 153 p.
5. Brett D. Eye Dialect: Translating the Untranslatable. Lost in Translation / D. Brett // Testi e culture alio specchio. — AnnalSS 6, 2009. — P. 49—62.
6. Chaume F. Film Studies and Translation Studies: Two Disciplines at Stake in Audiovisual Translation // Meta. 2004. Vol. 49 (1). P. 12–24.
7. Chaume, Frederic. 2001. “La pretendida oralidad de los textos audiovisuales y sus implicaciones en traducción”. In Chaume, Frederic and Rosa Agost. (eds.). La traducción en los medios audiovisuales. Castellón: Universidad Jaume I: 77-88.
8. Chesterman A. The Memes of Translation / A. Chesterman. — Amsterdam : John Benjamins B.V, 1997. — 219 p.
9. Collins J. The Ebonics controversy in context : literacies, subjectivities and language ideologies in the United States / J. Collins. In J. Blommaert (ed.), Language Ideological Debates. — N. Y. : Mouton de Gruyter, 1999. — P. 201—234.
10. Díaz Cintas, Jorge. 2001. *La traducción audiovisual. El subtulado*. Salamanca: Almar.
11. Erjanzanci-Durmus H. A Critical Sociolinguistic Approach to Translating Marginal Voices : The Case of Turkish Translations / H. Erjanzanci-Durmus // In F. M. Federici (ed.), Translating Dialects and Languages of Minorities : Challenges and Solutions. — Peter Lang. AG, 2011. — P. 21—30.

12. Fairclough N. *Discourse and social change* / Norman Fairclough. — Cambridge : Polity Press, 1992. — 251 p.
13. Gambier, Yves. 1996. “Introduction: La traduction audiovisuelle un genre nouveau?”. In Gambier, Yves. (ed.). *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*. Villeneuve d’Ascq: Presses Universitaires du Septentrion: 7-10.
14. Gumperz J. J. *Directions in Sociolinguistics : the Ethnography of Communication* / J. J. Gumperz, D. Hymes. — L. : Holt, Rinehart and Winston, 1972. — 612 p.
15. Heinink, Juan B. 1995. “Las versiones múltiples”. In Palacio, M. and P. Santos. (coords.) *La transición del mudo al sonoro. Historia general del cine*, vol. VI. Madrid: Cátedra: 243-272.
16. Hendrickx, Paul. 1984. “Partial Dubbing”. *Meta*, 29 (2): 217-218.
17. LECUONA, Lourdes. 1994. “Entre el doblaje y la subtitulación: la interpretación simultánea en el cine”. In Eguíluz, Federico et al. (eds.). *Trasvases culturales: literatura, cine, traducción*. Victoria: Universidad del País Vasco: 279-286.
18. Lefevre A. *Translation, Rewriting and the Manipulation of the Literary Fame* / A. Lefevre. — L. : Routledge, 1992. — 176 p.
19. Leppihalme R. *The Two Faces of Standardization: On the Translation of Regionalisms in Literary Dialogue* / R. Leppihalme // *The Translator* 6 (2). — 2000. — P. 247—269.
20. Luyken, Georg-Michael. 1991. *Overcoming Linguistic Barriers in Television. Dubbing and Subtitling for the European Audience*. Manchester: The European Institute for the Media.
21. Mayoral, Roberto. 2001. “Campos de estudio y trabajo en traducción audiovisual”. In Duro Moreno, Miguel. (ed.). *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra: 19-45.
22. Neves, Josélia. 2005. *Audiovisual Translation: Subtitling for the Deaf and Hard-of-Hearing*. Unpublished PhD thesis. London: University of Surrey-Roehampton.
23. O’connell, Eithne M. T. 2003a. *Minority Language Dubbing for Children: Screen Translation from German into Irish*. Bern: Peter Lang.

24. Venuti L. *The Translator's Invisibility : A History of Translation* / L. Venuti. — L. ; N. Y. : Routledge, 1995. — 336 p.
25. Бархударов, Л. С. *Язык и перевод: вопросы общей и частной теории перевода.* / Л. С. Бархударов. — М. : ЛКИ, 2010. — 240 с
26. Демецька В. В. Адаптація як поняття перекладознавства й культурології / В. В. Демецька // Вісн. Сум. держ. ун-ту. Сер. Філол. науки. — 2007. — 2, № 1. — С. 96—102.
27. Демецька В. В. Проблема перекладацької адаптації прагматичних текстів / В. В. Демецька // Проблема семантики слова, речення та тексту : зб. наук. пр. — К. : Вид-во Центр КНДУ, 2006. — Вип. 14. — С. 70—74.
28. Ефремова М. А. *Концепт кинотекста: структура и лингвокультурная специфика: На материале кинотекстов советской культуры: дисс. ... канд. филол. наук, спец: 10.02.19* / М. А. Ефремова. — Волгоград, 2004. — 185 с.
29. Єрмоленко С. Я. *Нариси з української словесності (стилістика та культура мови)* / С. Я. Єрмоленко. — К. : Довіра, 1999. — 304 с.
30. Казакова Т. А. *Стратегии решения задач в художественном переводе* / Т. А. Казакова // *Перевод и интерпретация текста : сб. науч. тр.* — М. : ИЯЗ, 1988. — С. 56—65.
31. Кам'янець А. Б. *Інтертекстуальна іронія і переклад [Електронний ресурс]* / А. Б. Кам'янець, Т. Є. Некряч. — К. : Видавець Карпенко В. М., 2010. — 176 с. — Режим доступу : <http://www.franko.viv.ua>
32. Караулов Ю.Н. *Русский язык и языковая личность* / Ю.Н. Караулов. — М.: Наука, 1987. — 264 с.
33. Катфорд Д. К. *Лингвистическая теория перевода: Об одном аспекте прикладной лингвистики [пер. с англ.]* / Джон К. Катфорд. — М. : Едиториал УРСС, 2004. — 208 с.
34. Комиссаров В. Н. *Современное переводоведение* / В. Н. Комиссаров. — М. : Изд-во «ЭТС», 2004. — 424 с.
35. Комиссаров В.Н. *Теория перевода (лингвистические аспекты): Учеб. для ин-тов и фак. иностр. яз.* / Комиссаров В.Н - М.: Высш. шк., 1990. - 253 с.

36. Короткий словник лінгвістичних термінів / [за ред. С. Я. Єрмоленко]. — К. : Либідь, 2001. — 224 с.
37. Корунець І. В. Вступ до перекладознавства : [навч. посіб.] / І. В. Корунець. — Вінниця : Нова Книга, 2008. — 515 с.
38. Паршин А. Теория и практика перевода. — М. : Русский язык, 2000. — 161 с.

Словники

39. Cambridge Dictionaries Online [Electronic resource]. — Available from : <http://dictionary.cambridge.org>
40. English slang dictionary [Electronic resource]. — Available from : <http://www.peevish.co.uk>
41. English Urban Dictionary [Electronic resource]. — Available from : <http://www.urbandictionary.com>
42. Jargon dictionary [Electronic resource]. — Available from : <http://www.urbandictionary.com>
43. Longman Dictionary of contemporary English [Electronic resource]. — Available from : <http://www.ldoceonline.com>
44. Phraseological dictionary [Electronic resource]. — Available from : <http://www.phrases.org.uk>
45. Словник сучасного українського сленгу. — Х. : Фоліо, 2006. — 350 с.
46. Словник фразеологізмів української мови [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://uk.wiktionary.org>
47. Тлумачний словник української мови [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://uktdic.appspot.com>
48. Словарь української мови / Упор. з дод. влас. матеріалу Б. Грінченко : в 4-х т. — К. : Вид-во Академії наук Української РСР, 1958. — Т. 4. — С. 449.
49. Словарь української мови: в 4-х тт. / За ред. Б. Грінченка. — К., 1907-1909. — Т. 1. — С. 293.

Інтернет-джерела

50. Пірати Карибського Моря 2: Скриня мерця (2006) Режим доступу : http://ua-cinema.com/stuff/prigodi/pirati_karibskogo_morja_2_skrinja_mercja_2006/4-1-0-1796
- 51.«Танцюють всі-3!». Четвертий прямий ефір. Марта Жир та Олександр Геращенко. Самба. Режим доступу : <https://www.youtube.com/watch?v=2JcPK-hpuAg>
- 52.«Танцюють всі -3!» Кастинг, Дніпропетровськ. Режим доступу : <http://dance.stb.ua/ua/episode/kasting-v-dnepropetrovske-horeografiya-tantsyuyut-vsi-sezon-6-vy-pusk-5/>
- 53.«Танцюють всі-4!». Хореографія Франциска Гомеза. Донецьк. Режим доступу : <https://www.youtube.com/watch?v=TQww0Ea4HnI>
54. «Танцюють всі -4!» Кастинг, Запоріжжя. Денис Дичок. Режим доступу : <https://www.youtube.com/watch?v=ptuyCLOQyGU>
- 55.«Танцюють всі-4!». Кастинг, Ігор Косів. Режим доступу : <https://www.youtube.com/watch?v=t0FemQjEl3g>
- 56.Pirates of the Caribbean: Dead Man's Chest (2006)Режим доступу : <https://gomovies.to/film/pirates-of-the-caribbean-dead-mans-chest-1994/watching.html>
- 57.TheSpy (2015) Режим доступу : <http://putlocker.ac/spy-watch-spy-online-free-2015-putlocker-3v.html>
- 58.Шпигунка (2015) Режим доступу : http://ua-cinema.com/stuff/komediji/shpigunka_2015/3-1-0-1888
59. Демецька В.В. Теорія адаптації в перекладі: Автореф. дис ... д-ра філол. наук / В.В. Демецька . – Київ : Б. в., 2008 . – 36 с. [Електронний ресурс] – Режим доступу : http://librar.org.ua/sections_load.php?s=philology&id=3930
- 60.Ковальчук Сергій Ярославович – Вікіпедія [Електронний ресурс] – Режим доступу : https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D1%87%D1%83%D0%BA_%D0%A1%D0%B5%D1%80%D0%B3%D1%96

[%D0%B9 %D0%AF%D1%80%D0%BE%D1%81%D0%BB%D0%B0%D0%B2%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87](#)

61. Саржевський С. Є люди, що говорять лише матом. Але й там мова творча [Електронний ресурс] – Режим доступу : [http://gazeta.ua/articles/people-and-things-journal/ e-lyudi-scho-govoryat-lishe-matom-ale-j-tam-mova-tvorcha/422673](http://gazeta.ua/articles/people-and-things-journal/e-lyudi-scho-govoryat-lishe-matom-ale-j-tam-mova-tvorcha/422673)
62. Саржевський С. Переклад за поданих обставин / Виступ на конференції UTIC-2014 [Електронний ресурс] – Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=tv1-jkGWMtI>
63. Саржевський С. Франциско – фахівець, а я зовсім нічого не тямлю в танці [Електронний ресурс] – Режим доступу : <http://dance.stb.ua/ua/2009/12/21/sergij-sarzhevs-kij-frantsisko-fahivets-a-ya-zovsim-nichogo-ne-tyamlyu-v-tantsi/>
64. Олекса Негребецький – Вікіпедія [Електронний ресурс] – Режим доступу : https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9E%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B0_%D0%9D%D0%B5%D0%B3%D1%80%D0%B5%D0%B1%D0%B5%D1%86%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B9
65. Олекса Негребецький про секрети кіноперекладацької майстерності перекладу [Електронний ресурс] – Режим доступу : <http://idealist.media/index.php/oleksa-negrebetskiy-pro-sekrety-kinoperekladatskoyi-maysternosti/>
66. HelloShow M1 (Ефір від 07.06.2012), Костянтин Лінартович [Електронний ресурс] – Режим доступу : <http://m1.tv/programs/hello-show/1982>