

Міністерство освіти і науки України  
Національний університет "Острозька академія"  
Навчально-науковий інститут лінгвістики  
Кафедра англійської філології

## **Кваліфікаційна робота**

на здобуття освітнього ступеня магістра

на тему:

**«ПЕРЕКЛАДОЗНАВЧІ АСПЕКТИ КІНОФІЛЬМУ ЗА РОМАНОМ  
СТІВЕНА КІНГА «ВТЕЧА ІЗ ШОУШЕНКА»»**

Виконала: студентка II курсу, групи МА-2  
спеціальності: 035 Філологія  
спеціалізації: 035.041 Германські мови та літератури  
(переклад включно), перша – англійська  
Тюкавіна Дарія Сергіївна  
Керівник: доктор політичних наук, професор  
Худолій А.О

Рецензент \_\_\_\_\_  
науковий ступінь, звання, прізвище, ім'я, по батькові

Роботу розглянуто і допущено до захисту  
на засіданні кафедри англійської філології  
протокол № \_\_\_ від “\_\_” \_\_\_\_\_ 2024 р.

Зав.кафедри \_\_\_\_\_ Анатолій ХУДОЛІЙ

Острог – 2024 рік

## ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ.....	8
1.1 Лінгвальні характеристики кінофільмів .....	8
1.2 Перекладознавчі особливості кінострічок.....	11
1.3 Типові характеристики кінематографічних адаптацій художніх творів. ....	16
РОЗДІЛ 2. ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕКЛАДУ ЛЕКСИКИ У КІНОФІЛЬМІ «ВТЕЧА ІЗ ШОУШЕНКА».....	21
2.1 Особливості перекладу лексичних одиниць у кінофільмі .....	21
2.2 Специфіка перекладу стилістично забарвленої лексики .....	28
2.3. Аналіз сленгової мови та жаргонізмів у кінострічці .....	33
РОЗДІЛ 3. АНАЛІЗ ПЕРЕКЛАДОЗНАВЧИХ АСПЕКТІВ ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧНИХ СТИЛІСТИЧНИХ ЗАСОБІВ.....	39
3.1 Аналіз перекладу метафор .....	39
3.2 Особливості перекладу порівнянь .....	45
3.3 Специфіка перекладу синонімів .....	47
3.4 Гра слів у перекладі кінострічки .....	52
РОЗДІЛ 4. АНАЛІЗ ПЕРЕКЛАДУ СИНТАКСИЧНИХ СТИЛІСТИЧНИХ ЗАСОБІВ .....	57
4.1 Еліпсис.....	57
4.2 Номінативні речення.....	64
4.3 Повтори та тавтологія.....	68
4.4 Паралельні конструкції.....	74
ВИСНОВКИ.....	81
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ .....	84

## ВСТУП

Фільми-драми з нотами містерії ніколи не були просто про страх. Вони про катарсис, очищення через проживання разом із героями їхніх життєвих історій. У такому контексті широко висловився відомий американський режисер, продюсер та сценарист, Джон Карпентер який зробив значний внесок у розвиток жанру хоррор [11]. Враховуючи те, що він постійно вдосконалювався у цій сфері, опрацьовуючи свої проблеми через якісні кінострічки, що були засновані на літературних творах світових класиків, Джон дійшов висновку, згідно з яким стверджує, що через переживання емоцій страху, можна не тільки відповісти на свої внутрішні питання, що хвилюють протягом довго часу, а й відкрити свою особистість по-новому.

Як доводить практика, людство зараз переживає «золотий вік» кінематографу, який, з точки зору багатьох аспектів, має значний вплив на розвиток суспільства в цілому. Враховуючи сучасні можливості, все більше і більше режисерів мають нестримне бажання просувати свій продукт та на світовий ринок, у бажанні отримання схвалення мільйонів глядачів та створення справжнього ажіотажу [10, 14]. Саме з цієї причини, набуває популярності переклад та адаптація кінострічок на інші мови. Особливу увагу багато перекладознавців постійно приділяють аналізу та роботі з різноманітними сценаріями фільмів, які у процесі обробки (перекладу з мови оригіналу на українську наприклад) можуть не тільки змінити свій сенс, а й навіть головний мотив [31].

З огляду на постійний розвиток кіноіндустрії, можна стверджувати, що ця сфера є вкрай непостійною, особливою, подекуди навіть досить складною для розуміння та аналізу. Упродовж багатьох років, кіно майстри прагнули відчувати на собі різні культури, поспілкуватись з іншими народами, які дивляться на світ через призму своїх почуттів та створити якісні адаптовані під різні потреби та запити кіно продукти, що зможуть задовольнити глядача.

У загальному розумінні, створення фільмів, як стверджує Блек [25, 164 – 167], є цілим багатограним видом мистецтва, який слід вивчати на різних рівнях значущості. Крім того, неможливо не згадати, що кінострічки кардинально еволюціонували від простого чорно–білого зображення, що пов'язано з його первісним призначенням – намаганням донести інформацію до аудиторії до величезних кольорових анімацій, які дозволяють насолоджуватися улюбленими сюжетами, повністю занурюючись у їхню атмосферу. Через цю зміну фокусу фільмів та їхнього сприйняття згодом змістився і їхній сенс.

Загальнозрозумілим є факт, що найчастішим запитом до перекладачів є саме інтерпретація сценаріїв фільмів, жанри яких мають шалену популярність у світі. [5]. Безперечно, найвідомішим та найуспішнішим творцем втілення жанру хоррор у поєднанні з драмою та містерією, є американський письменник Стівен Кінг. Кількість шедеврів у його доробку сягає уже понад 500 примірників книг, які, як зазначає автор, мало кого можуть залишити байдужим. Звичайно, велика кількість його геніальних творів дедалі частіше починає зацікавлювати кіно продюсерів та режисерів. Як наслідок, багато його творів можна побачити у прокаті найвідоміших кінозалів світу. Беручи до уваги той факт що творчість письменника досить особлива та незвичайна, цей факт зумовлює подальше вивчення та дослідження його екранізацій, адже більшість поставлених проблем у шедеврах Стівена Кінга є дуже актуальними у сучасному суспільстві. [19]. Якщо говорити про особливості адаптації мови Кінга у нові кінострічки, то саме стиль письма короля жахів є зумовлений втіленням характеристик мовного дискурсу, а саме використання багатьох лексичних засобів, що при перекладі повинні завжди відповідати мовним відповідникам мови перекладу задля збереження змісту та сенсу контексту. Тож використання синонімів, паронімів, омонімів, номінативних речень, складних конструкцій, повторів, тавтології, сленгу та жаргонізмів є невід'ємною частиною багажу знань, якими повинен володіти перекладач при інтерпретації та перенесенні мови оригіналу на іншу іноземну.

Оскільки надзвичайно яскравим прикладом художньої адаптації є роман Стівена Кінга «Втеча з Шоушенка», що став світовою класикою жанру, та був знятий за мотивами роману, я вирішила присвятити моє дослідження саме цьому витвору мистецтва у світовій кінематографії.

**Актуальність дослідження:** Переклад кінофільмів є однією з найбільш спекулятивних галузей сучасної філології, адже при перекладі кінострічок перекладач повинен не тільки дотримуватись правил інтерпретації, а й враховувати особливості письменника, твір якого було перетворено на кінофільм, оскільки збереження атмосфери, що створив письменник та психологічної напруженості є дуже важливими аспектами, які не можна втратити. Лише якісний переклад дозволяє глядачам та поціновувачам різноманітних кіноіндустрії отримувати доступ до світової кінематографічної культури, і власне, насолоджуватись нею у процесі перегляду. Тому, слід зауважити, що саме тема адаптації окремих мовних одиниць фільму «Втеча з Шоушенка» є дуже актуальною, оскільки саме цей культовий шедевр, що був знятий за мотивами однойменного роману Стівена Кінга, містить велику кількість важливих емоційно–виражальних елементів, які необхідно враховувати при перекладі.

**Стан дослідженості теми:** Багато науковців, які присвячують свої праці дослідженню перекладу кінотекстів включають наступних: (Б. Андрієвська, 2018: 1; О. Петренко, 2012: 22; А. Худолій, 2000: 32; І. Чернявська, 2018: 36; Г. Гриценко, 2014: 54; Л. Савченко, 2018: 63; Г. Юрченко, 2021: 67. Цікавими є також роботи закордонних дослідників Р. Якобсон (2019: 86), Г. Готтліб (2019: 83), які досліджують особливості аудіовізуального перекладу і визначають головні віхи кіноперекладу.

Оскільки ажіотаж кінофільмів та їхніх інтерпретацій зростає, відповідно і збільшується потреба у якісному перекладі сценаріїв, який неможливий без детального аналізу лексики, що і сприяє розвитку мого дослідження. Але основна **актуальність та наукова новизна** теми полягає у вивчення особливостей перекладу лексики та її вплив на емоції та почуття глядачів.

**Мета дослідження:** дослідити особливості перекладу сценарію фільму за романом американського письменника Стівена Кінга «Втеча із Шоушенка» українською мовою. Поставлена мною мета зумовила наступні завдання у ході дослідження, а саме:

- Дослідити основні перекладознавчі особливості кінострічок.
- Визначити основні особливості письма та використання сленгу/жаргонізмів у кінострічці Стівена Кінга у романі «Втеча із Шоушенка».
- Проаналізувати перекладознавчі аспекти лексико-семантичних та стилістичних засобів, що використовує автор.
- Визначити які основні перекладознавчі особливості при роботі з кінострічками.
- Дослідити основні перекладознавчі прийоми, що були використані при перекладі синонімів, метафор, антитез тощо у фільмі «Втеча із Шоушенка»
- Проаналізувати загальний вплив лексики на аудиторію.

**Об'єкт дослідження:** сценарій в аспекті перекладацької діяльності.

**Предмет дослідження:** різноманітні перекладацькі засоби відтворення англomовного сценарію згаданого кінофільму українською мовою.

**Практичне/теоретичне значення:** полягає у тому, що всі ресурси та досліджені матеріали курсової роботи можуть бути використані при глибокому вивченні творів та екранізацій Стівена Кінга та їх впливу на читачів. Особливо корисною моя робота буде для всіх дослідників у галузі перекладознавства, та для тих, хто постійно працює над адаптацією художніх творів у кінострічки. Матеріал також може бути корисним при для юних дослідників малої академії наук, студентів-філологів, режисерів, сценаристів, перекладачів, літературних та кінокритиків, психологів, для викладачів англійської мови та літератури, а також при проведенні семінарів, обговорень, які стосуються вивчення цієї

тематики, а також для усіх істинних поціновувачів творчості американського письменника Стівена Кінга.

**Апробація роботи:** робота була апробована на Всеукраїнській науково-практичній студентській інтернет-конференції: «Лінгвосоціокультурні аспекти комунікації» 21 березня 2024 р., у м. Острог, Національного університету «Острозька академія» у формі публікації статті під назвою «Лексика романів короля жаху Стівена Кінга»; а також у круглому столі «Сучасний стан лінгвістичних досліджень», який відбувся 3 жовтня 2024 року у м. Острог, Національного університету «Острозька академія» у формі публікації статті під назвою «Аналіз впливу лексики персонажів романів Стівена Кінга».

**Структура роботи:** Магістерська робота складається зі вступу, чотирьох розділів із висновками до кожного, основного висновку, списку використаної літератури (98 наукових джерел українською, російською та англійською мовами), а також додатком А, що містить вибірку з 378 прикладами, що аналізувались для дослідження. Загальний обсяг роботи складає 93 сторінок. Основний текст дослідження викладено на 82 сторінках.

## РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

### 1.1 Лінгвальні характеристики кінофільмів

Поняття вербальної комунікації, що являє собою цілеспрямовану передачу будь-якої інформації у словесній формі до слухача є невід'ємною частиною адаптації усіх кінострічок. Таким чином можна стверджувати, що саме лінгвальні особливості фільмів відіграють найважливішу роль у створенні якісного продукту. Насамперед варто зауважити, що однією з основних і характерних лінгвальних ознак фільмів є саме виражене прагнення автора створити неповторну атмосферу, що буде огортати глядача упродовж всього сеансу перегляду. Будь-яка така атмосфера буде створюватись лише за допомогою використання вербальних засобів, дія яких буде підсилена звуками, відповідно до подій у фільмі [9]. Більшість таких особливостей у кіноіндустрії продовжують постійно та нестримно розвиватись навіть після виходу на екрани.

Враховуючи також той факт, що для фільмів притаманна дифузійність, тобто поширення впливу ідей різноманітних культурних феноменів через платформи, мовлення їх героїв постійно знаходиться у динаміці [37]. Отож саме через переклад та адаптації, завдяки яким актори можуть легко взаємодіяти з глядачами через призму відчуттів, і створюється зв'язок однієї культури з іншою.

Зазираючи вглиб кінострічок та сценаріїв до фільмів, Т. П Білокур та І. П Лазаренко дає своє формулювання складу мовних особливостей кінокартин: «Сценарій» – це сукупність рухомих і постійно статичних образів, писемного, а також усного мовлення, що взаємодіє із музикою та певною послідовністю, що складає систему звуків, функціонуючи у нерозривному колі [2, 10]. Він також зазначає, що у кіносценаріях виділяють дві основні системи, а саме вербальну (мовну), та невербальну (лінгвістичну) [10].

Мовний критик та дослідник П. Адаменко трактує поняття «кіносценарію» наступним чином: «Кінотекст – це технічно визначена знакова динамічна поведінка, що являє собою величезну сукупність структурних елементів



кіномови в межах кінотвору, тобто твору, який передає інформативне та емоційне повідомлення відповідно до свого жанру [21].

Важливо зазначити, що лінгвальна система сценаріїв кінострічок визначається різноманітними особливими знаками, і, своєю чергою, не лінгвальна – знаками-індексами та знаками-іконками. Відповідно до класифікації співвідношення означального та означуваного у так званому «мовленні» фільмів Петренко виділяє не тільки ці дві групи, а й ще одну, додаткову, і його класифікація виглядає наступним чином: 1) знаки-іконки, які формуються безпосередньо на основі своєї подібності; 2) знаки-усоблення, що створені встановленням зв'язку; 3) знаки-індекси [29].

Нелінгвістичну систему в сценаріях демонструє два основні складники, а саме письмовий (сюди входять субтитри, а також поодинокі написи, які зустрічаються у фільмах, на білбордах, або тексти, які є частиною повсякдення героїв фільму – назви міст, штатів, областей, підписи на записках, листах, газетах, та усний, тобто мовлення героїв або пісні, що допомагають створити відповідну атмосферу будь-який закадровий текст) [27].

Враховуючи складну систему лінгвальних кодів, а також безпосередньо саму знакову систему І. Сидоренко описує явище лінгвальності тексту як «цілісну та структуровану систему повідомлення, яке виражається за допомогою лінгвальних (вербальних) та іконічних/індексальних (невербальних) знаків, що об'єднуються у спільну систему та створюють цілісну картину яка уже транслюється на екрани глядачів [37].

Що стосується нелінгвістичної системи, то вона має дещо більше особливостей. Ця структура охоплює не тільки знаки-іконки та знаки-індекси, а також пов'язана зі звуковою частиною, що включає широкий спектр технічних (звуки кроків, брязкіт скла) та природних шумів (наприклад звуки вітру, дощу, грому, дзижчання комах, шурхіт трави, шелест листя тощо). Досліджуючи невербальну систему, до неї також входять різні потойбічні сутності та звуки, які вони видають, а також, низка їхніх рухів (жестикуляція, пантоміміка, міміка, пересування) [8].

Отже, кінофільм охоплюють різні вербальні та невербальні компоненти, проте, найбільшу увагу зосереджують на собі саме елементи мовлення. Крім того, кінотекстом також може вважатись акторська гра, і музичний супровід героїв [12].

На додачу до всього вищезгаданого, важливо зазначити також, що для опису усієї лінгвальної системи кінофільму було досліджено термін «кінодіалог» [4]. Цей термін містить в собі не тільки письмово-вербальний, а й усно-вербальний компоненти фільму, іншими словами, він являє собою специфічний тип тексту, що характеризується своєю структурованою зв'язністю та інформативністю. У широкому термінологічному значенні він являється квазі-спонтанним розмовним текстом, який постійно піддається впливу актора, і як наслідок, його стилізації, бо у процесі «прогривання» своєї ролі, актор фільму може раптово забути слова, і, як наслідок, буде симулювати ситуацію, користуючись уже власними емоціями та відчуттями, або ж моментом, який проживає [5].

Говорячи про лінгвальні особливості, варто зосередити увагу на таких поняттях як «кінодискурс», «кінотекст» та «кінодіалог». Поняття кінодискурсу – це явище сукупності певних текстів або одного цілісного, тоді як кінотекст є саме фрагментом кінодискурсу. До прикладу драматичний кінодискурс вирізняють з поміж інших за жанровою ознакою [29]. Явище кінодіалогу являє собою взаємопов'язану усно-вербальну та письмово-вербальну складову у цілій структурі кінострічки [49].

На завершення слід зауважити, що лінгвістичні особливості фільмів сприяють формуванню атмосфери, наголошують на суперечності між особливостями життя героїв, а також описують розвиток персонажів, а мовленнєві засоби не лише виконують важливу роль у спілкуванні, але й відображають психологічні та емоційні зміни, надаючи фільму глибину не тільки в сюжеті, а й у лінгвістичному аспекті.

## 1.2 Перекладознавчі особливості кінострічок

Кінопереклад – це спосіб перекладу, який значно відрізняється від художнього виду інтерпретацій, адже дуже часто він є наближеним до «вільного», який реалізується на меншому рівні еквівалентності у певних умовах перекладацької діяльності. Адекватним такий переклад буде вважатися лише тоді, коли він відповідає усім нормативним вимогам, зберігаючи цілісність та змістовність, без втрати сенсу оригіналу [37].

Більшість дослідників кіноадаптацій дійшли до висновку, що 80% успіху фільму залежить від якісного перекладу, з обов'язковим урахуванням всіх особливостей та побажань автора. Саме завдяки високоякісній адаптації фільми виходять на світові рейтинги, а режисери та сценаристи, отримують найвищу нагороду – золотий оскар. О. Макаренко цитує це так: «Завдяки перекладу на іноземну мову, посередній фільм може стати шедевром, одночасно неякісний переклад може перетворити навіть найкращу кінострічку на продукт середнього чи навіть гірше, низького класу» [17].

Сьогодні однією з найпоширеніших проблем інтерпретацій кінострічок є синхронізація зображення зі звуковим рядом стрічки, тобто явище ліпсинк-перекладу, а також адаптація сценаріїв. Беручи до уваги ці деталі, перекладач повинен часто скорочувати вихідний текст таким чином, щоб кінцевий варіант збігався зі звуковим відеорядом. Для забезпечення синхронності у таких випадках використовується спосіб нульової трансформації, або як її ще називають процес синтаксичного уподібнення мови [34]. Застосування цієї трансформації можна часто простежити під час кіноадаптації кінострічки Стівена Кінга «Втеча із Шоушенка».

Так, фраза «*He doesn't look like a prisoner*» перекладається як «*Він зовсім не схожий на в'язня.*»

Тут ми спостерігаємо повне збереження структури та змісту репліки мови оригіналу. Проте, у цьому прикладі немає фонетичної відповідності, оскільки мова оригіналу містить 24 звуки, в той час, як мова перекладу 26.

Як правило, переклад кінотексту супроводжується значними втратами в структурі речення. Використання нульової трансформації часто змінює структурні компоненти тексту [30].

Часто необхідність адаптувати український переклад під англійську артикуляцію може призвести до скорочення реплік, що призводить до спотворення початкового змісту. Такі скорочення можуть включати пропуски, додавання або некоректні заміни інформації, поданої в оригіналі [39].

До таких пропусків можна віднести:

1. Пропуск другорядного елемента (наприклад, епітета). Наприклад, переклад «*A chip ripe dream*» як «ілюзія», що демонструє застосування трансформації пропуску. Хоча це не значно впливає на структуру, зміст зазнає втрат. Оригінальний негативний відтінок дешеvizни втрачається, не вказуючись при цьому при перекладі.

2. Пропуск суттєвих одиниць, пов'язаний з нерозумінням частини тексту. Наприклад, така фраза як «*Get busy living, or get busy dying.*», при перекладі на українську звучатиме як «*Живи життя або ж помри.*» Аналізуючи фрагмент, можемо простежити пропуск частини оригіналу, зокрема частини «*Get busy*», яка наголошує на необхідності до дій. Відсутність цієї деталі в перекладі зменшує силу заклику до дії, втрачаючи риторичний ефект, адже у вихідній версії важливим є саме те, що герой не просто має жити або померти, а саме активно обирати свій шлях.

3. Пропуск фрагмента тексту через трансформацію структури тексту. Фраза з фільму: «*I guess it comes down to a simple choice, really.*» (31, с. 113). При перекладі звучатиме як «*Зрештою, це просто вибір.*» Пропущення фрази «*I guess*», що вказує на сумнівність мовця, додає контексту прямолінійності. Насамперед це впливає на сприйняття мови персонажа, адже перекладена репліка акцентує на виборі, коли як фраза оригіналу підкреслює роздум, сумнів мовця.

4. Пропуск значущої частини тексту через мовні особливості або швидкість перекладу.

Репліка «*The world went and got itself in a big damn hurry.*» (44, с. 223). при інтерпретації звучатиме як «*Світ спішиють.*» У перекладі емоційний відтінок не передається, фраза звучить значно менш насичено. Також, у цьому прикладі оригінальна репліка англійською мовою складається з восьми складів, і її перекладений формат тільки з п'яти. Таким чином, перекладач підлаштувався під аудіо, жестикуляцію акторів, і зберіг синхронізацію мови з рухами, не порушуючи при цьому ліпсинк-переклад [26].

Навіть попри те, що в нашу шалену епоху розвитку найновітніших технологій та глобалізації існує величезна кількість допоміжних та автоматизованих методів для перекладу, саме підтримання відповідного рівня тексту неможливе без кваліфікованих спеціалістів з відповідними знаннями та досвідом. Адже без них, увесь світовий кінематограф не може залишатися на ринку як один із найбільш розкручених засобів демонстрування етнокультурної специфіки окремих держав [63]. Адаптацією безлічі сценаріїв іноземними мовами займається неймовірно величезна кількість агенцій та перекладацьких спеціально-адаптованих кіностудій, які постійно перебувають у пошуку висококваліфікованих співробітників відповідного рівня, які мають професійні навички роботи з такими видами текстів як сценарії та кінотексти. Більшість цих агентств сьогодні мають справу з однією з найактуальніших особливостей перекладознавства у кіноіндустрії є саме переклад жаргонної, обценної та побутової лексики, яка безпосередньо відображає менталітет та культуру носіїв мови [55]. Співвідношення експресії української та англійської побутової лексики є дещо проблематичним явищем, тому, з огляду на це, перекладачі завжди пом'якшують ненормативну лексику, втрачаючи повністю або ж частково експресію та емоційну забарвленість.

Емоційно-забарвлена лексика у кінострічках формується переважно на основі кореневих слів германського походження, які відповідно є джерелом експресивів, що є вторинними одиницями мови, або є здебільшого тією самою

лексикою літературного стандарту [36]. Перед перекладачами постійно постає питання про часткове об'єднання суміжних напрямів, які займаються проблемами перекладознавства та семантичної деривації в межах інтерпретації лексично-забарвленої лексики, що вживається у різних контекстах [40]. Релевантність такого методу визначають основне положення про універсальну та природу семантичної деривації. Обдуманий підхід до моделювання значення експресивно-забарвленої лексики у різних контекстах спонукає розглядати також семантичну деривацію як багатоаспектне явище. З вищезазначеного виходить, що семантична деривація приховує у собі глибоке розуміння контексту, при якому перекладач може надавати нових значень словам, перебудовуючи їхню семантичну структуру, і, як наслідок, впливаючи на лексико-семантичну систему мови тексту, що робить її ще більш динамічною та адаптивною [22].

Побутова мова, що використовується у кінострічках та сценаріях отримала назву знижена лексика [24]. Попри те, що ставлення до неї є досить прискіпливим та неоднозначним, саме вона складає найбільший пласт лексикону усієї кіноіндустрії у світі [53]. На думку багатьох критиків, що спеціалізуються саме на редагуванні тексту сценаріїв для професійного перекладача вкрай необхідним є саме глибинне знання розмовної лексики. Така лексика часто має сленгові вирази. Сленг розвивається паралельно із самою мовою певного народу [68]. Переважно, більшість вважає, що це явище має найбільший вплив від так званих «bad guys» або молодіжних банд чи угруповань. До прикладу серед багатьох американських хіп-хоперів поширене вживання такого слова як «crack», що трактується як «наркотик». Більшість схожих слів, що створюється молодим поколінням дуже швидко поширюється, і такі слова починають активно вживатися серед дорослого населення [9]. Проте, це поняття не завжди про вигадування нових незрозумілих багатьом слів, це також про появу нових трактувань для них. До прикладу таке поширене англійське слово як «hot», що перекладається як «гарячий», часто може інтерпретуватись у ком'юніті, що активно користується сленгом як «сексуальний». Також, поняття сленгу є

тимчасовим, адже з приходом нових поколінь, деяка лексика може повністю або ж частково виходити з активного вжитку. Підтвердженню такому явищу може слугувати слово «супер», яке ще в 90-х роках вважалося сленговим та активно використовувалися серед тогочасної молоді. Зараз, дане слово уже не має такої популярності ні серед підлітків, ні серед дорослого покоління. Проте, на заміну його, прийшло інше, таке як «топчик», «відпад», «балдьож» [34].

Попри те, що для адекватного перекладу таких різноманітних виразів та конструкцій потрібно досконало вміти розкодовувати найрізноманітніший підтекст, розуміти глибинно мову, а також володіти значним обсягом лінгвокраїнознавчої екстралінгвістичної інформації, багато талановитих перекладачів докладають усіх своїх зусиль аби створити особливий стиль та занурити глядача в атмосферу, що створив автор [30]. Якщо у кіноперекладі мовознавець-перекладач буде працювати виключно з текстом, то переклад сценарію – це набагато складніший та відповідальний процес, який має свою структуру та особливу форму, при інтерпретації якого потрібно постійно звертати увагу саме на те, які методи літературного перекладу використовувати у роботі, адже вихідний матеріал повинен відповідати вимогам функціонування реплік на екрані [43].

У своїх романах Стівен Кінг деталізовано описує усе те, що відчують його герої, проживаючи певні події у житті. Використовуючи розмовну мову, незакінчені речення, він демонструє емоційну та психологічну атмосферу, що огортає актора. Обривисті фрази, недомовлені слова провокують читацьку уяву. Вибір перекладачем інтервенції має прямий вплив на реценсію цільової аудиторії. Перекладачам жахів необхідно знайти правильний баланс між інтернаціоналізацією та натуралізацією [34]. Якщо читач не відчуває того, що мав на увазі автор, переклад невдалий.

Візьмемо до прикладу фразу зі сценарію до фільму «Втеча із Шоушенка» Стівена Кінга:

Оригінал: «*He gropes for a lamp, tries to turn it on, knocks it over instead. Hell with it. He's got more urgent things to do, like getting her blouse open and his hands*

*on her breasts.»* (34, с. 123). Переклад: «Він намагає лампу, намагається її ввімкнути, але замість цього перекидає її. До біса це все. У нього є важливіші справи, наприклад, розстебнути її блузку і покласти руки на її груди.» [42]. У цьому прикладі фразу «groups for a lamp» було перекладено як «шукає лампу», а грубу фразу «getting her blouse open and his hands on her breasts» було пом'якшено до «розстебнути її блузку і торкнутися її грудей». Це нейтралізує експліцитний зміст, втрачаючи експресивне забарвлення та емоційну напругу [29].

Отож, коли мова йде про вираження значення оригінального змісту твору та його адаптації у новій лінгвістичній культурі, кожен такий переклад матиме свої особливості та виклики, з якими перекладач неодмінно стикається у ході роботи з текстом. Основна задача перекладу полягає у донесенні адекватного змісту та сенсу того, про що писав автор. А це, у свою чергу вкрай складний та клопіткий процес у лінгвістиці, оскільки при інтерпретації потрібно враховувати не тільки мовні характеристики обох мов (мови оригіналу та мови перекладу), а й культурні особливості, менталітет героїв та обставини у яких вони опинились [83].

### **1.3 Типові характеристики кінематографічних адаптацій художніх творів.**

Для того, щоб обговорювати типові характеристики адаптацій у фільмах, перш за все потрібно дати чітке визначення поняттю «адаптація» [82].

Словник Merriam-Webster пропонує наступні варіанти:

1. акт або процес адаптації: стан адаптованості.
2. пристосування до умов навколишнього середовища.
3. твір, переписаний у нову форму.

ADAPT - (словник Merriam-Webster) перен. зробити придатним (для нового використання) часто шляхом модифікації до нового середовища.

Дослідниця цієї тематики М. Лободзинська стверджує, що через деякі особливості, що притаманні кінематографу, більшість художніх екранізацій



суттєво відрізняються від письмових оригіналів. До таких типових характеристик кінематографічних адаптацій належать наступні: [53]

1. Спрощення сюжету: на жаль, зараз є чітко виражена тенденція скорочення сюжетів у фільмах, для того, щоб вкласти у час фільму, тобто у його певний хронометраж. Таким чином, більшість маленьких подій, ситуацій та сцен можуть бути повністю виключені або ж замінені на більш важливі у ході фільмування.

2. Повна або часткова зміна хронології фільму: у багатьох адаптація художніх творів у процесі адаптивної роботи змінюється саме порядок деяких окремих подій книги чи твору, для того, щоб посилити експресію, заплутати глядача, таким чином «приклеївши» його до екрана.

3. Зміна ритму та темпу фільму: здебільшого кожен фільм має свій ритм розвитку головних та другорядних подій, і відповідно, зміна цього темпу може додати напруженості сюжету.

4. Додавання нових сцен: у ході адаптацій редактори сценаріїв часто вдаються до вигадання нових сюжетних ліній, з метою зробити адаптацію більш насиченою, цікавою. Переважно, це відбувається коли вихідний матеріал не повністю задовольняє глядача.

5. Зміна сюжету: зараз є чітко виражена тенденція часткової заміни сюжетів у фільмах, для того, щоб вкласти у час фільму, тобто у його певний хронометраж. Таким чином, більшість маленьких подій, ситуацій та сцен можуть бути повністю виключені або ж замінені на більш важливі у ході знімання.

6. Адаптація на загал: часто багато творів можуть мати настільки закручений та складний сюжет, що вони популяризуються лише серед малої аудиторії людей, які повністю мають змогу добре розуміти сюжет. Для поширення та представлення кінострічки для ширшої аудиторії, забезпечивши масове сприйняття, сцени спрощуються та частково пом'якшуються. Також, це стосується фільмів, що мають вікові

обмеження. На приклад, сцени сексуального чи насильницького характеру часто прибирають з кінострічки.

7. Заміна героїв: періодично, через брак часу, другорядних героїв, які мають менш важливі ролі можуть повністю або частково прибрати з кінострічки. Що Більше, героям можуть надавати нових рис, більш адаптивного характеру, з метою, щоб краще відповідати кінематографічному сюжету [53].

На думку багатьох дослідників кінотексту, перекладацькі адаптації складаються з двох систем знаків – мовних і немовних, як було раніше зазначено, і тому значною мірою ґрунтуються на розумінні фільму як креолізованого тексту, структура якого, має дві невіддільні ознаки, що мають мовні та немовні особливості. А. Балаян визначає, що такий текст репрезентує своєрідний мовно-візуальний стиль, у якому вербальні та візуальні компоненти утворюють одне образне, функціонально-структурне, структурно-смісловне та функціональне ціле, що забезпечує його комплексний прагматичний вплив на глядача [61].

Фільми як форма самостійного візуального мистецтва є дуже виразними, а також, це єдиний вид у якому глядач може самостійно додумати сюжет у ході своєї ж власної інтерпретації [28]. Більшість сучасних фільмів активно поєднують у собі три основні особливості, а саме музику, образи та мову з усіма її особливостями. Проте, не дивлячись на це, саме акторська гра визначає чи взаємодіє кінофільм з емоціями аудиторії. Зокрема, у той час, коли фільми створюють чудову атмосферу для роздумів та складання картинки у голові, на екрані найбільше значення має саме гра актора, його жести, мова та повний спектр експресії його емоцій, які він може виражати найрізноманітнішими способами перебуваючи у постійній взаємодії зі своїм глядачем [31].

Одним із гарних прикладів є саме екранізація одного з найкращих фільмів-драм, знятий режисером Френком Дарабонтом за повістю Стівена Кінга «Ріта Гейворт і втеча з Шоушенка» (англ. Rita Hayworth and Shawshank Redemption). Оскільки ця драма є своєрідною композицією, що поєднує в собі вбивство, провину, талант прощення та провокації, перед режисером та усією групою, що

працювала створенням стрічки, стояло нелегке завдання [64]. Проте, попри всі труднощі, фільм мав великий успіх, і, відповідно станом на 1 червня 2024 року цей кіношедевр займає 1-шу позицію у списку 250 найкращих фільмів за версією IMDb. Такий успіх був невіддільною частиною вдалої кіноадаптації сценарію до всіх вимог кінематографа, ну і як наслідок, поширенню цієї кінострічки серед мільйонів шанувальників та глядачів усього світу [19].

Перед тим як аналізувати конкретні приклади досліджуваного матеріалу варто з'ясувати до яких типів адаптацій (за класифікацію П. Торопа) належить цей фільм. Насамперед оригінальний текст є модифікаційним романом, у самісінькому центрі якого є процес розгортання усїєї історії. Проте, коли мова йде про адаптацію емоцій та почуттів персонажів, то час від часу у глядачів можуть виникати сумніви щодо різноманітності цих інтерпретацій стосовно певних об'єктів у сценарії порівняно із його зображенням на екрані [58].

Розглядаючи результат переходу твору з однієї знакової системи (література) в іншу (кіно), можна помітити кілька основних тенденцій: мова кіно дозволяє однозначно репрезентувати певні емоції та почуття, які могли бути приховані або інтерпретація яких під час читання літературного твору може суттєво залежати від особистості інтерпретатора; для елементів, не пов'язаних з емоціями та почуттями, адаптація може створювати нові смислові коди або навіть применшувати значення певних екранних елементів, дозволяючи глядачеві робити власні висновки про цінність і важливість цих речей [29]; лінгвістичні можливості мови кіно вужчі за можливості літературної мови, тому текст неминуче сильно скорочується, що може призвести до спрощення конкретного значення, яке автор надав певним повсякденним об'єктам. Втім, це можна компенсувати за допомогою демонстрування значення об'єкта, навіть якщо воно буде виражене дещо пізніше або в інших смислах [44].

Екранізація твору як форма внутрішньо мовного перекладу є складним явищем, а кінцевий його продукт – фільм – це синтез невербальної та вербальної мови, що відкриває нові можливості для інтерпретації смислів оригіналу [18].

Адаптації уособлюють сферу нових лінгвістичних процесів, оскільки слугують для генерування найрізноманітніших інтерпретацій знаків. Крім того, вони охоплюють прагматичний погляд на процеси які є результатом прямого порівняння різних семіотичних систем. Оскільки на сьогодні існує лише кілька теоретичних і практичних робіт, присвячених цьому явищу, подальші дослідження є актуальними.

## РОЗДІЛ 2. ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕКЛАДУ ЛЕКСИКИ У КІНОФІЛЬМІ «ВТЕЧА ІЗ ШОУШЕНКА»

### 2.1 Особливості перекладу лексичних одиниць у кінофільмі

З активною глобалізацією та процесом удосконалення кіноіндустрії в цілому, все більше і більше людей готові поринути у світ цього мистецтва навіть часто не задумуючись про те, яких було докладено зусиль для того, щоб ми спокійно могли насолоджуватись улюбленою кінострічкою відпочиваючи та дивлячись її вдома чи у кінотеатрі. В той момент коли глядачі насолоджуються переглядом, перекладачів сценаріїв все більше починає хвилювати питання адаптації, і усе для того, щоб ми отримали не тільки задоволення від гострого сюжету, а й могли спокійно насолодитись аудіовізуальною системою фільму [57].

Переклад текстів кінофільмів пов'язаний не тільки з мовою. Переважно, він має ще й технічний та лінгвістичний характер що впливає на ступінь доречності. Значну роль тут відіграє також таке явище як еквівалентність перекладів, тобто синхронність мови актора, а також співвідношення довжини репліки дублера [24]. Але навіть при перекладі кінострічок перекладачі в основному мають справу з текстом-сценарієм, який має свою власну форму та структуру, і, при адаптації якого перекладач повинен вміло створити інтерпретацію вихідного матеріалу відповідно до вимог та особливостей екранної репліки [44].

Для того, щоб аналізувати особливості перекладу лексичних одиниць у кінофільмі, перш за все потрібно дати конкретне визначення такому поняттю. Отже, «Переклад - це процес передачі смислу з однієї мови на іншу (Newmark, 2017). Згідно з О. Баячком, переклад може варіюватись залежно від потреби. Він може бути дослівним, тобто коли перекладається слово в слово, або ж тільки схожим на оригінал, несучи у собі основний сенс, його ще називають літературним або ж вільним [3].

За словами мовознавця Ларсона вільний переклад часто орієнтований саме на зміст твору, і при його адаптації, перекладач постійно працює зі значенням

матеріалу вихідної мови у формах цільової мови [83]. Також він стверджує, що найпопулярнішою стратегією перекладу, яку використовують при адаптаціях творів Стівена Кінга є так зване одомашнення, тобто стратегія, що являє собою орієнтацію на культуру цільової мови, при якій використовуються вирази, що прийнятні в цільовій мові цієї культури, та призначені для того, щоб зробити перекладені тексти зрозумілими і придатними для читачів цільового тексту [12].

Пропоную розглянути особливості української версії адаптивного тексту для кіношедевра «Втеча із Шоушенка», оскільки саме ця кінострічка являється знаковою у творчості Стівена Кінга, у якій він вдало зумів поєднати усі найголовніші речі, що відбуваються з людиною упродовж життя, а саме, розкриття особливостей людських відносин, дружби, ворожнечі, травм, страхів та боротьби за місце під сонцем. Для наочного представлення інформації здійснимо аналіз перекладеного кінотексту, а також проаналізуємо основні прийоми, що використовувалися для перекладу обраного сценарію.

Аналізуючи особливості застосування перекладацьких трансформацій, я представлю наступні кількісні показники частотності використання їх у тексті. 395 проаналізованих перекладів реплік кінотексту, відображено на рис. 1:

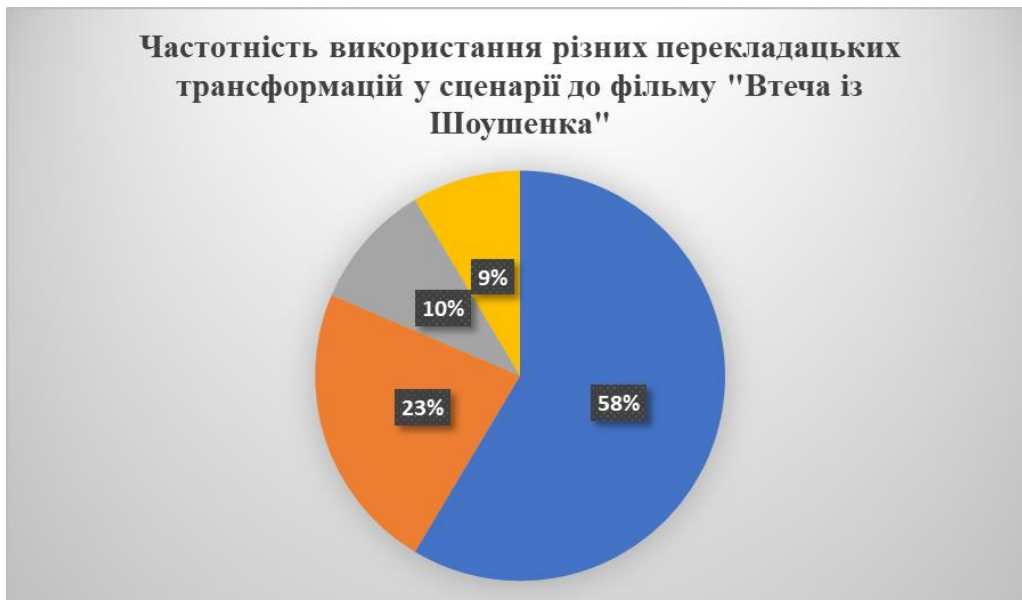


рис 1.

З наведеної інформації бачимо, що перекладачі найчастіше вдаються до використання граматичної заміни (23%), додавання (10%) та прийому

конкретизації, а також способу модуляції речення (9%). За результатами проведеного дослідження, спосіб дослівного перекладу, або його ще називають методом калькування, найчастіше використовується при адаптації та перекладі сценаріїв фільмів. Тепер продемонструю приклади використання цих перекладацьких трансформацій у репліках героїв сценарію до фільму «Втеча із Шоушенка».

Розглянемо декілька прикладів детальніше:

«*The sound slams into Andy's brain like an icpick.*» буде перекладатись як «Цей звук вдарив Енді в мозок, наче льодорубом.» (33, с. 121). Попри те, що у цьому випадку дієслову *slam* надається експресивний характер, значення вихідного тексту тут передається за допомогою кальки, і при цьому текст сценарію оригіналу не має ніяких стилістичних чи то семантичних втрат.

Ще одним прикладом дослівного перекладу може стати репліка:

«*She wanted a divorce in Rino*» — «Вона хотіла розлучення в Ріно.» (29, с. 219). У цьому реченні не прослідковується необхідність у будь-якій іншій перекладацькій трансформації, оскільки сенс та зміст речення чудово зберігає наратив, який хотів донести автор своїм глядачам.

«*I believe only in two things: discipline and the Bible.*» — «Я вірю лише у дві речі: дисципліну і Біблію.» (24, с. 129). ; «*He just disappeared like a fart in the air.*» — «Він просто зник, як пукіт у повітрі» (47, с. 111). При адаптаціях цих реплік перекладач зберіг дослівність та занепокоєність мовця.

«*The man likes to play chess; let's get him some rocks.*» — «Чоловік обожнює грати в шахи; знайдіть йому каміння.» (99, с. 145). Перекладач зберіг граматичну структуру речення та семантичну забарвленість, використовуючи дослівний переклад.

«*It's a total conspiracy.*» — «Це абсолютна змова.» (28, с. 111). Перекладач зберіг усю структуру речення, виявляючи універсальність та простоту висловлювання. У реченні повністю збережено порядок слів та використання стилістичних засобів.

Спосіб членування речення можемо простежити у наступному прикладі:

«*He gropes for a lamp, tries to turn it on, knocked it over instead.*» — «Він шукає лампу.» (32, с. 124). Намагався її увімкнути, але замість цього збив її.» Членування цього речення полягає у тому, що велике, довге речення було розділено крапкою на менші його частини, для того, щоб глядач мав змогу краще візуалізувати дії актора.

Прийом граматичної заміни будемо спостерігати у цьому уривку сценарію:

«*A revolver holds six bullets, not eight.*» — «У револьвері шість куль, а не вісім.» (13, с. 211). У такому випадку, дослівний переклад був би не доречним, і по суті не мав би ніякого сенсу. Замінюючи активну конструкцію, що була англійською мовою, перекладач перекладає на українську, використовуючи уже пасивну конструкцію. Отже, у цьому прикладі використання такої трансформації дало чудовий вихідний текст, зберігаючи при цьому увесь контекст [28].

Також, при адаптації та перекладі активно використовувалася така перекладацька трансформація як додавання. Її можемо прослідкувати у прикладі:

«*The sounds of rutting passion growing fainter, mingling now with the night sounds of crickets and hoot owl...*» — «Звуки пристрасних зойків поступово стихали, зливаючись із нічними звуками цвіркунів та сов, що перегукувалися.» (18, с. 234). Таке висловлювання містить доволі цікаву гру слів, яку було б складно інтерпретувати використавши дослівний переклад, або звичайні засоби української мови. Насамперед варто зауважити, що під час роботи із такою перекладацькою трансформацією як «додавання» перекладач спочатку працює над тим, щоб перекласти текст дослівно, а тільки потім починає використовувати трансформацію додавання, щоб ще більше зацікавити глядача та зробити сюжет цікавішим [12].

Також, автор часто використовує так званий графон, для посилення гумористичного або висміювального ефекту сказаного. Розглянемо приклад, де Кінг свідомо пише неправильно слово «correct» для посилення емоційного ефекту на глядача:



«*Who is that man, there? I am not sure, but he seems to be a very old prisoner. Keee-rect?*» — «*Хто цей хлопака, он там. Мені здається це дуже старий в'язень*». Піравильнооо? (98, с. 189).

Загалом, варто зауважити, що мовлення акторів кіношедевра «Втеча із Шоушенка» містить у собі доволі багато стилістичних особливостей мови, що постійно змушують глядача активно звертати увагу на діалоги, експресію, емоційний стан героїв, їхні переживання та здогадуватись думки [10].

Словниковий запас будь-якої мови не може слугувати довільним переліком елементів, він являє собою цілісний компонент великої сукупної системи, що не завжди дозволяє зміну порядку слів на приклад, чи зміну сенсу, настрою репліки, що дуже важливо враховувати при інтерпретації [30]. Коли перекласти ту чи іншу фразу неможливо без зміни, перекладачі використовують трансформації. Зокрема у випадках, коли у мові перекладу відсутній відповідник терміну оригіналу, або є такий, який не повністю відповідає значенню оригіналу.

У своєму дослідженні я виділила 3 основних види лексичних трансформацій, які траплялися у тексті. До них належать наступні: конкретизація, лексична заміна, додавання, які призводять до збільшення обсягу речення вихідної мови.

Розглянемо приклади конкретизації:

«*It was a moment of answering.*» — «*Він задумався, перш ніж відповів.*» (23. с. 123). У цьому прикладі простежуємо збільшення обсягу речення шляхом додавання при перекладі фрази «перш ніж», конкретизуючи увагу на моменті мовлення.

«*He was sitting quietly in his cell.*» — «*Він спокійно сидів у своїй камері.*» (13. с. 112). У цьому прикладі, знову бачимо конкретизацію, яку використовує автор за допомогою слова «cell», перекладаючи його як «камера», у значенні в'язниці.

«*He walked to the yard*» — «*Він повільно пройшовся по внутрішньому дворику.*» (33. с. 147). У цьому прикладі перекладач при адаптації конкретизує

увагу саме на місці, а також, додає слово «повільно», яке демонструє атмосферу спокою.

Розглянемо приклади, при яких використовується лексична заміна, а саме такий вид трансформацій, коли в українській мові до активного вжитку застосовуються лексичні одиниці, які можуть краще передати значення оригінального тексту твору. На приклад:

«*That's the beauty of music.*» — «*Ось у чому полягає магія музики.*» (24. с. 123). У цьому прикладі можемо побачити, що перекладач замінив слово «краса» на слово «магія», оскільки воно краще звучить у контексті та передає емоційний аспект.

«*Hope is a good thing, maybe the best of things.*» — «*Надія — це найкраще, що може бути у житті.*» (16. с. 118). У цьому прикладі перекладач адаптував слово «thing» на вираз «найкраще, що може бути у житті.»

Простежимо трансформації, які використовуються для посилення емоційності, експресивності, та надання колориту контексту.

«*He didn't say a word.*» — «*Він мовчав, не сказавши ані слова.*» (32. с. 143). При перекладі було додано вираз «не сказавши ані словечка, для підсилення тривалості мовчання героя виразу.

«*I'll miss you, buddy.*» — «*Мені буде тебе дуже не вистачати, друже.*» (28. с. 128). У цьому виразі додано слово «дуже» для акцентування уваги на близьких взаєминах героїв та посиленні емоційності висловлюваного.

При адаптаціях варто враховувати культурні особливості мови, особливо при перекладі ідіоматичних одиниць, сленгу. Тільки якісний переклад та належне використання відповідних перекладацьких адаптацій може забезпечити автентичність та емоційну забарвленість, що є близькою до втілення самим автором [46]. Аналізуючи перекладознавчі стратегії можна не тільки навчитись виокремлювати найчастіше вживані, а ще й оцінювати те, як перекладач адаптує їх під певні сюжети, впливаючи на якість кінострічки в цілому. Загалом, результат дослідження демонструє те, що перекладачі постійно змушені вдаватись до використання широкої низки найрізноманітніших перекладацьких

трансформацій на всіх мовних рівнях задля успішного відтворення мовних засобів та збереження усіх особливостей текстів, викликаючи постійний інтерес до подальшого розвитку події з героями твору.

Також, зважаючи на особливості використання перекладацьких трансформацій при перекладі кінострічок, перекладач зобов'язаний адаптувати текст під мовлення героїв, звертаючи увагу на виділення емоційно-експресивної лексики, на настрої та почуття героїв [61].

З вище проаналізованого, можемо прийти до висновку, що найголовніше завдання при перекладі сценарію, полягає у донесенні повного контексту та змісту, зі збереженням усіх його особливостей автора. Доцільний переклад лексичних та синтаксичних одиниць, які використовує автор для опису емоційних, фізіологічних, вербальних реакцій героїв кінострічки зумовлює поступове занурення перекладача не тільки у сферу перекладу, а й сферу психології, оскільки він повинен грамотно донести увесь зміст сказаного, подекуди пропустивши ці емоції через себе.

Самовираженість особливого стилю Стівена Кінга дуже проявляється у створенні контрастів та використання мовної гри у цій репліках, що слугують для того, щоб посилити експресію чи показати наростання напруги.

Також, у нашому сценарії зустрічаються перекладацькі помилки, оскільки перекладач, навіть будучи досвіченим, часто може не зрозуміти, що хотів донести автор через слова. Таку ситуацію можемо прослідкувати проаналізувавши наступний приклад:

*«Hey, it's a third. It is not worth staying here any more in this canteen.»* — *«Агов, уже третій, нам немає більше чого стовбичити у цій їдальні.»* (21, с. 121). У цьому прикладі перекладач, що працював зі сценарієм невірно переклав текст, подумавши, що мовець має на увазі час. Проте, вірний переклад має виглядати згідно з сюжетом таким чином: *«Агов, це третій (прийом їжі), нам немає більше чого стовбичити у цій їдальні.»*

Розглянемо ще один приклад із лексичною заміною:

«*I had to come to Shawshank to be reminded of the value of human life.*» — «Я повинен був потрапити до Шоушенка, для того щоб згадати, яке насправді має значення життя.» (21. с. 121). Перекладач у цьому контексті використав слово “значення” для позначення відповідника «*value*», що має більш розгорнуте поняття. Обсяг речення збільшився через додавання слів «яке насправді». Така зміна при адаптації призводить до зміни структури речення, адже українською мовою перекладач повинен глибше передати смисловий контекст змісту.

## 2.2 Специфіка перекладу стилістично забарвленої лексики

Упродовж десятиліть існування перекладознавства, її однією із найбільш спекулятивних та найбільш проблематичних сфер є адаптація та переклад стилістично-забарвлених слів, які виражають контекст, демонструють усю експресію висловлення мовця, і слугують відображенням менталітету носіїв мови [46]. При аналізі специфіки перекладу такої лексики з'являється термін маркованої лексики. Маркованість, або як її ще називають стилістичне забарвлення мови, являє собою наявність додаткової інформації, що містить у собі сліди емоційного, глибоко-вираженого та експресивного стилістичного характеру, і визначають здатність лексичної одиниці створювати колоритне забарвлення мови, її стилістичний ефект [39]. Залежно від комунікативно-прагматичної настанови автора слів, стилістично-забарвлена лексика може насичувати додатковими стилістичними засобами, що посилюють експресію і те що хоче донести мовець до своєї аудиторії.

«*Hope is a dangerous thing. Hope can drive a man insane.*» — «Надія — це страшна річ. Вона навіть може звести людину з розуму.» (10. с. 198). Фраза в оригіналі звучить доволі сухо, і, для посилення експресивності, перекладач при адаптації передає слово «небезпечний» як «страшний».

«*The world went and got itself in a big damn hurry.*» — «Світ раптом почав мчати так, немов зі шкіри пнеться.» (5. с. 167). У цьому прикладі вираз «*in a big damn hurry*» звучить дуже грубо, і в оригіналі перекладачеві б довелося

використати ненормативну лексику. Для пом'якшення та уникання вживання таких лексем, він дещо спрощує вираз, та надає не такого грубого характеру.

Наступний приклад, із використанням забарвленої лексики:

«*I'm the guy who can get things.*» — «*Я той хлопець, який може дістати все, що потрібно.*» (18. с. 118). Розглянемо декілька прикладів із кінострічки: У цьому виразі автор вжив слово «guy», що має демонструє нам неформальний стиль спілкування героїв. Таке слово має елемент близькості. Також, варто звернути на використання слова «get» у цьому виразі, який демонструє читачеві той факт, що мовець може піти на усе, аби дістати бажане, тому, це також може стосуватися і незаконних речей.

Прикладом використання авторського неологізму для посилення експресії репліки та забарвленості тексту сказаного може слугувати наступний:

«*You can prisonize yourself.*» — «*Ти можеш просто замкнутися у собі.*» (34. с. 88). Слово «prisonize» приховує у собі контекст так званого явища «ізолювання від світу та людей» яке може виникнути на фоні тюремного життя героя.

Розглянемо наступний приклад із використання соціального підтексту:

«*I'm not a man who believes in the kind of redemption that can come from a bottle of whiskey.*» — «*Я не той, хто вірить у помилування, що приходить з пляшки віскі.*» (20. с. 199). Вираз в оригіналі «a bottle of whiskey» вказує на прихований зміст, у якому автор має на увазі втечу з в'язниці, що може бути небезпечним для героя, оскільки несе за собою негативні наслідки. «» — «»

«*I guess it was the part of me that was still a kid that thought that.*» — «*Мабуть, я гадаю, це була та сама частинка мене, яка ще залишалася дитиною.*» (22. с. 131). Вираз «still a kid» є проявом вираженої незрілості мовця, який через свої слова демонструє внутрішній конфлікт, акцентуючи увагу на віці.

«*I can't remember if I ever told you this, but I love you.*» — «*Не знаю, чи казав я тобі це, але я тебе люблю.*» (22. с. 116). Вираз є дуже емоційний, і для посилення значення слів мовця, перекладач замінює переклад з фрази «я не можу згадати» на «я не знаю, чи казав тобі», що додає щирості словам мовця, підкреслюючи почуття та емоції героя.

«*On your feet before I fuck you up so bad you never walk again.*» — «*На ноги, поки я тебе не покалічив назавжди.*» (28, с. 113). У цьому прикладі є чітко виражена емоційно-забарвлена лексика із використання експресії, що передає глядачеві відчуття жорстокості, і, якоюсь мірою навіть несправедливості, що панує у стінах тюрми.

«*There's a lot of good men in this prison.*» — «*Тут так багато хороших людей.*» (12, с. 106). Вираз демонструє експресивне забарвлення у контексті використанні сенсу, що навіть у такому місці, як в'язниця, можна знайти хороших людей.

«*The system is rigged, Andy.*» — «*Система прогнила, Енді.*» (29, с. 113). Слово «*rigged*» автор передає як «гнилий, прогнилий, той, що не є таким, який відповідає нормі». Це слово акцентує увагу на несправедливості у тюремній системі, на тому, що більшість речей, що тут відбуваються, несуть негативний відтінок та підтекст, виражаючи повне незадоволення мовця.

Ще одним яскравим прикладом вираження експресивної лексики може бути наступний:

«*You eat when we say you eat! You piss when we say you piss!*» — «*Ти можеш їсти тільки тоді, коли ми скажемо! І мочишся ти теж, як тільки ми дозволимо!*» (21, с. 214). Тут простежується використання агресії, та демонструє значну перевагу домінанта над своїм адресатом.

Сьогодні у більшості перекладачів які працюють з літературними текстами все частіше виникають складнощі, які є пов'язані з певними культурними нормами, дотримання яких є необхідним при якісному перекладі. Адже тільки таким способом з дотриманням усіх норм, перекладач може чітко інтерпретувати слова автора та донести їх до більшої аудиторії [19].

Власне, ці складнощі найчастіше трапляються саме при перекладі художньо-образної лексики, що збільшують час перекладацької роботи, змушуючи перекладачів вдаватись навіть до творчих інтерпретацій текстів з використання власного бачення тієї чи іншої ситуації. Кореляція між експресією рідної мови та іноземної мовно-забарвленої лексики є доволі складним

питанням, що постійно потребує уваги перекладача та згодом редактора тексту чи сценарію [25]. Переважно для розв'язання таких перекладацьких проблем, досвідчені перекладачі вдаються до використання перекладацьких трансформацій, або ж враховуючи розбіжності у ступенях перекладу, надають вихідному тексту менш виражені, менш колоритні еквіваленти.

«*I find I'm so excited, I can barely sit still or hold a thought in my head.*» — «Я відчуваю такий захват, що ледве можу сидіти спокійно або зібрати свої думки.»? (19, с. 97). Приклад чудово демонструє образну значимість для мовця, передаючи одночасно сильні почуття героя. Частина фрази «ледве можу сидіти спокійно» акцентує увагу на тиску, психологічній напрузі, яку відчуває герой. При перекладі повністю зберігається емоційна експресивність та стан мовця.

«*I was in the path of the tornado. I was a dead man.*» — «Я був на півшляху до урагану. Я був приречений.»? (19, с. 97). Вираз «in the path of the tornado» додає контрасту репліці, і демонструє те, що герой знаходиться у небезпеці, відчуваючи емоційну напругу. Слово «торнадо» використовується також для посилення експресії у контексті, адже насамперед, торнадо - природне явище, що зносить усе на своєму шляху. Тому, для того щоб передати усю серйозність ситуації перекладач вдається до такої творчої інтерпретації, надаючи словам іншого, незвичного відтінку.

Аналізуючи сценарій найвідомішого шедевра кінематографії «Втеча із Шоушенка» можна простежити, що використання експресивно-забарвленої лексики є невіддільною частиною створення контексту для глибшого та подальшого розуміння емоцій, психології героїв. З метою створення специфічної атмосфери, яка «поглинає» глядача, перекладач постійно працює не лише з експресією контексту, надаючи нових особливостей, а й повністю аналізує психоемоційний стан головних героїв, беручи до уваги побут та реалії, у яких вони перебувають. Використання у тексті жаргонної, часто ненормативної лексики, неодноразово підсилює автентичність тюремного середовища [36]. Наведу ще кілька прикладів з аналізом використанням такої лексики у сценарії до фільму «Втеча із Шоушенка»:

До прикладу поширену фразу «*What the fuck are you doing here?*» часто перекладають українською як «*Що, чорт забирай, ти тут робиш?*» (34, с. 211). Втрачаючи усю експресію, та використання ненормативної лексики при перекладі на українську мову, перекладач зменшив емоційну забарвленість, створюючи більш нейтральний контекст.

«*And afterwards he shook Andy's hand. My ass! Shook his hand!*» — «*А після цього, уяви, він потиснув Енді руку. Охриніти бляха. Потиснув самому Енді руку!*» (38, с. 123). Приклад використовує ненормативну лексику для посилення експресії емоцій героя

Також, слова, які здебільшого позначають фізіологічні процеси організму (до прикладу, акт дефекації), або ж продукти таких людських процесів, використовуються мовцем для вираження негативного ставлення, ображення та приниження. Така лексика отримала назву інвективна лексика [1].

— «*Oh, damn, Byron. I'm sorry to hear that.*

— *I'm not. He was a fucking shit bastard.*»

— «*От чортівня, Байроне. Мені шкода чути це.*

— *А от мені геть ні. Він був гівняним сраним виродком.*» (20, с. 104).

Використання у прикладі інвективної лексики виражає роздратування та повне незадоволення мовця.

Наступним прикладом з використанням приниження та повної влади може стати:

«*Your ass belongs to me.*» — «*Ти належиш мені.*» (29, ст. 122). У цьому прикладі домінант дає ясно знати, що принижуючи свою так звану жертву, він обмежує його у виборі, свободі.

Ще одним яскравим прикладом може стати наступний:

«*Rita Hayworth into the prison*» — «*Ріта Хейворт у тюрму.*» (27, с. 118). У наведеному прикладі при перекладі можемо побачити, що перекладач використав евфемізм (пом'якшувальне або ж власне маскувальне слово, яке приховує увесь яскраво-виражений зміст та використовується для заміни тих лексичних одиниць, які можуть сприйматись читачем або ж глядачем як



ненормативна лексика, вульгаризм). Щодо запиту персонажа, що вигукує цю фразу, то вимагає свободи для актриси, одночасно символізуючи надію та свободу її слова. Також, у більшості схожих прикладів можемо спостерігати роботу з тюремним жаргоном. Тут важливо зазначити, що саме цей вид виразно-стилізованої лексики є повним відображенням тюремної атмосфери, що іноді ускладнює роботу перекладача при розумінні певних слів та цілих фраз [41].

При перекладі тексту, що містить емоційно-забарвлену лексику, також потрібно завжди звертати увагу на моральні стани та настрої героїв, їхні внутрішні почуття, без доцільної інтерпретації яких, глядач не зможе відчутися усю атмосферу кінострічки [50].

### **2.3. Аналіз сленгової мови та жаргонізмів у кінострічці**

Сленг, особливо в американській культурі давно став мовою, яка використовується нейтивами на постійній основі, незалежно від їхнього статусу, місця проживання чи середовища комунікації. Кембриджський словник трактує поняття сленгу як дуже неформальної, «вуличної» мови, якою зазвичай розмовляють, а не пишуть, і користуються, зокрема, певні групи людей [63]. Що стосується походження, то літературні джерела трактують, що це явище з'явилося давно, ще у давньогрецькому періоді, а саме у 385 році до нашої ери. Першим письменником, який використовував сленг у своїх роботах, власне у віршованих творах, був Аристофан. Він стверджував, що такий тип лексики належить до спеціалізованої неформальної, подекуди її ще називають вільною лексикою. Використання такого різновиду мови часто демонструє, що між слухачем та мовцем є уже певний зв'язок і мовна близькість, адже специфіка використання сленгу передбачає саме використання у дуже неформальній обстановці, тобто переважно це стосується поза офісного спілкування між людьми [46].

Використання сленгу можна трактувати як певний культурний феномен, що притаманний не тільки окремим групам людей, а й конкретному регіону країн світу [18]. Взаємозв'язок між цим поняттям та культурою є взаємозамінним

явищем, адже не тільки культура впливає на розвиток такої мови, а й власне сама мова може мати вплив на культуру того чи іншого народу. Одним із найкращих способів почути та занурити себе в середовище, де активно використовується сленгова мова, без відвідування країни, є перегляд голлівудського кіно та серіалів. Саме в американських кінострічках сленг легко впізнати, проте часто важко зрозуміти, тому, доводиться читати субтитри або ж шукати значення певного слова у специфічних словниках, що спеціалізуються на такій лексиці. Оскільки це повністю неформальна мова, то його використання неможливо простежити у підручниках з граматики чи звичайних словниках [59].

Розглянемо декілька прикладів із кінострічки:

«*Red, if you ever get out of here... find a good prison*» — «*Ред, якщо ти коли-небудь вирвешся із цього клятого місця, то знайди собі хорошу в'язницю.*» (27, с. 118). Жаргонне використання фрази *good prison* демонструє нетрадиційне розуміння терміну та його адаптації, тому що прикметник «*good*» переважно використовується для опису позитивних аспектів та явищ, проте у контексті поєднання його зі словом *в'язниця* воно набуває дещо навіть абсурдного відтінку.

«*These walls are funny. You could walk for hours, but you'd never see an end to it*» — «*Ці стіни досить кумедні. Ти міг прогулюватись біля них цілісінькими годинами, але ніколи не побачиш кінця.*» (27, с. 108). Вислів "Ці стіни смішні" вказує на безпорадність та вічність тюремного життя, де навіть ходіння по колу не має кінцевої мети, і не може закінчитись. Це саркастичний вислів про відчуття в'язнів безвихідності та ізоляції, що шукають вихід, переважно безнадійно.

«*It's all part of the game.*» — «*Це частина гри.*» (37, с. 108). Автор використовує вираз "part of the game" у сленговому значенні для того, щоб висловити неприємні відчуття, що є неминучими в певних ситуаціях. В тюремних ж реаліях це може означати, що навіть у найгіршій ситуації безвихідності треба прийняти ситуацію як вона є і рухатись далі.

«*That's the funny thing about a woman, Andy.*» — «*От що цікаво в жінках, Енді.*» (21, с. 105). Термін «*funny*» не вказує на щось комічне, а замість цього вживається для виразу позначення прикметника «неочікуваний» або

«незрозумілий», який демонструє іронічність та легку недовіру до сказаного. Це вираз у стилі розмовної, сленгової мови, який робить діалог більш неформальним і легким для сприйняття.

«*You know, I didn't kill my wife.*» — «Знаєш, я не вбивав свою дружину.» (12, с. 78). Фраза «*I didn't kill my wife*» отримує нове значення у в'язниці, де основний акцент робиться на претензіях про невинуватість. В цьому випадку він намагається переконати інших у своїй правоті шляхом простої та прямої висловленої думки.

«*I'm not going to make it, Andy. I'm gonna get fried.*» — «Я не витримаю, Енді. Мене зжарять.» (23, с. 100). У цьому виразі слово «*fried*» вживається у сленговому значенні, і користується популярністю у тюремній мові для позначення найгіршого вироку — смертної кари, або ж такого виду покарання, що призводить повного морального виснаження героя.

«*What's your point then, Red?*» — «Що ти ж ти хочеш сказати, врешти-решт, Реде?» (30, с. 98). Вираз «*What's your point, than?*» є характерним для розмовного сленгу англійської мови і вживається автором для того, щоб конкретно зрозуміти або дізнатися, що має на увазі співрозмовник. Це питання, що зазвичай ставлять у конфліктних і спірних ситуаціях, коли немає здогадок на конкретну відповідь.

«*That's the way the cookie crumbles.*» — «Такі вже справи.» (10, с. 105). Сленговий вислів «*the cookie crumbles*» вказує на те, що деякі ситуації не можна уникнути у житті. Вираз демонструє необхідність прийняття реалій будення, навіть якщо вони видаються дуже неприємними.

«*We're all gonna die in here.*» — «Ми всі помремо тут.» (22, с. 102). Вираз «*gonna*» є скороченим варіантом фрази «*going to*», що надає неформальності й легкості при розумінні контексту. Що стосується посилу виразу, то він демонструє безвихідь тюремної буденності.

Для того щоб почути належне використання сленгової мови, варто лише включити типовий американський фільм, проте, якщо перший час розуміння сленгу видається важко, надійним рішенням такої ситуації буде ніщо інше як

увімкнути субтитри. Взагалі, використання субтитрів можна трактувати як чудову перекладацьку практику, яка являє собою представлення сказаного тексту мовцями кінострічки на екрані глядача. К. Корсинова вважає, що у фільмах, події яких відбуваються у замкнутих колах, таких як в'язниці, наприклад, дуже чітко виражені є саме сленгові вирази, слова, які використовують актори для висловлення своїх почуттів тощо [27].

Наведу ще кілька прикладів використання сленгу зі сценарію до фільму «Втеча із Шоушенка».

*«The first night for fish is for sure the toughest, no doubt about it. They march you in naked as the day you were born, skin burning and half-blind from that delousing sheet they throw on you, and when they put you in that cell...»* — «Перша ніч для новачків - найважча, це без сумніву. Тебе заводять голим, як в день народження, шкіра пече, напів сліпий від тієї отрути, яку на тебе кидають, а коли тебе замикають у камері... коли ці ґрати зачиняються...» (24. с. 121). У цьому контексті слово «fish» перекладено у сленговому значенні, і використовується цей термін для новоприбулих до в'язниці.

*«You will spend a whole week in this hole, and you will be eat your own shoes.»* — «Ти проведеш цілісінький тиждень у цьому карцері й будеш їсти власні черевики.» (28, с. 232). Ця репліка слугує прикладом використання звичайного повсякденного слова «hole» — «яма» у значенні «карцер у в'язниці».

Отже, використання сленгу в сучасній інтерпретації кінострічки «Втеча із Шоушенка» відіграє дуже важливу роль, оскільки саме завдяки йому створюється реалістична атмосфера місця де відбуваються події, а також це допомагає посилити експресивність використаної мови героями у цьому середовищі [40].

Також, не менш частим явищем у кінофільмі є використання жаргонної лексики. Кембриджський словник, трактує це поняття як специфічний різновид мови, який так само як і сленг широко використовується у повсякденному спілкуванні певною соціальною групою людей, яких об'єднує професія, інтереси,

середовище існування або ж вік [19]. Від загальноприйнятої мови, жаргонізми мають чітко-виражені специфічні особливості.

Жаргон є з тієї категорії лексики яку часто важко адаптувати при перекладі, а особливо коли мова йде про специфічний жаргон. До прикладу, досить часто у фільмах, сценаристи використовують термінологію, яка не є популярною серед широкої громадськості, вони можуть надавати нові значення словам або вигадувати нові терміни, що дуже часто не мають жодних відповідників у перекладі. Джо Кастон, один із редакторів стрічки BBC NEWS стверджує, що жаргон – це злочин проти англійської мови, особливо коли це стосується широкого застосування у кінострічках та літературі [18].

Для того, щоб продемонструвати на використання жаргону у сценарії до фільму «Втеча із Шоушенка», наведемо декілька прикладів:

«*The Sisters have taken quite a liking to you.*» — «Сексиці дуже полюбили тебе.» (27, с. 213). У цьому контексті слово «Sisters» має абсолютно відмінне значення від загальноприйнятого «сестри». Воно означає групу ув'язнених, які постійно здійснюють сексуальні домагання та насильства над іншими співкамерниками. Це є жаргон із ряду агресивної лексики.

«*You'll spend a month in solitary.*» — «Ти проведеш місяць в одиночній камері.» (29, с. 212). У цьому контексті звичне нам слово «solitary» інтерпретується як «solitary», для позначення одиночної камери, в яку відправляють окремих ув'язнених, які погано себе поводять.

«*Parole denied.*» — «Дострокове звільнення відхилене.» (28, с. 123). Жаргонізм «Parole» перекладається як «довгострокове звільнення», і використовується виключно у вузькій сфері, стосуючись теми ув'язнень та тюрем.

«*He's gonna get shanked if he's not careful.*» — «Його заріжуть заточкою, якщо він не буде обережним.» (29, с. 312). Жаргонізм «shank» перекладається як «заточка», для позначення маленького гострого предмету, який зроблений з будь-яких підручних матеріалів. Такий предмет може бути зроблений навіть з паперу та активно використовуватись як засіб самозахисту [1].

На жаль, не всі нові поняття та фрази жаргонного характеру, мають точні відповідники у словниках, і, на жаль, далеко не всі будуть «прийняті соціумом, або ж активно використовуючись людьми у повсякденному спілкуванні. Проте, попри це, коли перекладач стикається з такою лексикою, він повинен повністю усвідомлювати, що не використовувати, або упустити жаргон він не зможе, адже це невіддільна частина усного чи письмового мовлення. Такі фахівці повинні, покладаючись на попередні знання, грамотно та вміло передати увесь зміст у вихідному тексті.

## РОЗДІЛ 3. АНАЛІЗ ПЕРЕКЛАДОЗНАВЧИХ АСПЕКТІВ ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧНИХ СТИЛІСТИЧНИХ ЗАСОБІВ

### 3.1 Аналіз перекладу метафор

Насправді, коли справа доходить до візуальних елементів і сцен, тема аналізу метафор у фільмі «Втеча з Шоушенка» (1994), який добре відомий і високо оцінений публікою, є одним із найскладніших завдань, оскільки повідомлення з такими лексичними одиницями та символами дуже важко передати іншою мовою, використовуючи простий відповідник. Здебільшого, Стівен Кінг у своїй роботі використовує метафори для того, щоб передати значення таких тем, як досягнення свободи, боротьби та надії, всупереч усім негараздам. Також, існує величезна кількість мов, де метафори використовуються вкрай часто, і їхнє значення відповідно, є відразу зрозумілим для жителів того регіону чи країни [46]. Метафори є особливими лексичними засобами, які постійно відображають у своєму сенсі почуття, характер героїв, також, вони є втіленням так званого свого світу душі автора, який у ході розповіді своєї історії створює лаконічні переходи, будує аналогію твору, будуючи міцні зв'язки між духовним та моральним. Оскільки саме метафора є найбільш вживаним тропом, що має у собі усі ознаки та характеристики мовця, середовища тощо, він і становить так званий «камінь спотикання» у більшості перекладачів при роботі із текстами [42].

Згідно з англійським мовознавцем, професором перекладу в Університеті Суррея Пітером Ньюмарком перекладачі, працюючи з адаптаціями текстів постійно стикаються з двома найпоширенішими проблемами: перша, це пошук оптимального принципу перекладу усього тексту, а друга - переклад метафор. «Немає складнішого завдання ніж донести сенс висловлюваного словами автора до іншомовної аудиторії через метафору...» [38]. Мовознавець стверджує, що за своєю будовою та специфічною структурою метафори поділяються на прості, тобто такі, які представлені однією-двома лексичними одиницями, та поширені, або ж іншими словами, складні метафори, що за своєю будовою можуть бути

представлені окремою групою слів, словосполученням або навіть цілим реченням. Також, з погляду функціональності П. Ньюмарк виокремив дві основні функції, які мають у собі метафоричні вирази. Зокрема, перша - це конотативна функція, що має здатність деталізовано описувати як певні конкретні, так і різноманітні абстрактні поняття, чітко охарактеризовуючи об'єкти які описуються; друга це естетична функція, що дозволяє метафорі впливати на психічний стан глядача, зацікавлювати його, або ж вражати. У своїх роботах над аналізом метафор він зазначає, що в цьому явищі завжди поєднуються ці дві функції, незалежно від того, який контекст. Єдність змісту та форми не може існувати без її естетичної функції, яка має на меті «захопити» глядача [68].

П. Ньюмарк пропонує шість процедур перекладу метафор, розташовуючи їх у порядку від найбільш зручної до найменш вигідної, якою користуються коли немає відповідників чи еквівалентів у мові перекладу: [67] метафора-реалізація, при використанні якої переклад повністю зберігає її образність. Прикладом може слугувати наступна репліка:

«*The walls are closing in.*» — «*Стіни стиснулися.*» (19, с. 112). У цьому прикладі переклад повністю зберігає метафоричний зміст, що допомагає відчутти «тиск», створений автором.

Метафора-еквівалент. Під час використання такої процедури адаптації, перекладач швидко знаходить точний відповідник у мові перекладу.

«*It's a hell of a thing, killing a man.*» — «*Це суцільне пекло — вбити людину.*» (17, с. 102). Перекладач використав готовий вислів, що повністю відповідає метафорі оригіналу.

Метафора-пояснення (трактування). Застосовується такий спосіб адаптації у тих ситуаціях, коли неможливо відтворити точний зміст, або у мові перекладу відсутній відповідник. Таким чином, перекладач намагається пояснити метафору своїми словами та донести її сенс до глядача чи слухача.



«*Get busy living, or get busy dying.*» — «*Або живи, або помирай.*» (39, с. 172).

У цьому прикладі перекладач вдало доніс сенс метафори, не зберігаючи повну структуру речення, проте, передаючи доцільно сенс та зміст.

Відтворення однакового образу у вихідному тексті. Такий вид перекладу він пропонує використовувати коли є прямий відповідник, і сенс якого буде зрозумілий глядачеві без повного трактування.

Метафора-заміна, що застосовується у випадку, коли у мові перекладу відсутній еквівалент, і його неможливо пояснити використовуючи мову перекладу.

«*It's like a big old tarantula.*» — «*Це як велетенська павутина.*» (31, с. 121).

У цьому прикладі замість «tarantula» перекладач використав слово «павутина», що може мати більше сенсів та значень в українській мові.

Метафора — калька, що використовується коли перекладач калькує метафору, перекладаючи її за допомогою прямого перекладу. «*The Shawshank Redemption.*» — «*Втеча з Шоушенка.*» (32, с. 151).

Метафора — нейтралізація. У випадках, коли метафорична фраза ориналу ж дуже складною, і при адаптації її можливо або частково видалити, а другу частину перефразувати, або ж видалити повністю.

«*The prison system is a way of life.*» — «*В'язниця — це жахливий спосіб існування.*» (29, с. 111). Прикладом перекладу ще однієї такої метафори може стати наступна:

«*Life is a box of chocolates.*» — «*Життя - коробка шоколадок.*» (16, с. 212).

Контекст передає зміст, що життя дуже непередбачуване, сповнене різноманітними сюрпризами та невідомістю. Розуміючи під «коробкою шоколадок» ціле «життя», глядач здогадується і про те, що і шоколадки можуть бути як гіркі, так і солоденькі, проводячи паралелі із «гіркою» та «солодкою» долею людини.

Також варто зауважити, що здебільшого таким методом найчастіше перекладаються короткі, або ж однослівні метафори.

Ще один мовознавець Готліб [83] у своїх дослідженнях постійно підкреслює, що образи, які створюються автором у ході вигадування історії та є використані у метафорах, можуть часто бути невідомими у мові перекладу. До прикладу, метафори, які стосуються контексту снігу, є безглуздими у південній частині Тихого океану, де сніг практично невідомий людям [30]. Одним із найпоширеніших прикладів неправильного транслітерування метафори у різних країнах світу є проста метафора «свиня» [56]. Є культури та народи, де це слово означає брудний, як до прикладу в Україні, а ось якщо зазирнути у контексти текстів інших країн, то можна знайти зовсім інше значення «ненажери», ще в іншій воно буде означати «неуважний, розсіяний».

Беручи до увагу лінгвістичні та культурні особливості, які притаманні як мові оригіналу так і мові перекладу, можна виокремити їх основні особливості види, до яких відносяться наступні: метафори надії та невтомної боротьби, які слугують рушійною силою для головного героя; метафори, що тісно поєднані із грою слів, що включає в себе культурні та буденні реалії життя героїв, які своєю чергою також можуть суттєво відрізнитись від очікувань глядачів; метафори для передачі свободи. Оскільки увесь сюжет фільму побудований навколо концепції важливості свободи у людському житті, метафори, що стосуються цієї тематики є представлені дещо навіть у надмірній кількості, практично у кожному діалозі.

Розглянемо декілька прикладів:

«*Fear can hold you prisoner. Hope can set you free.*» — «*Страх може тримати тебе в полоні, а надія — може звільнити.*» (34, с. 56). Вживання метафоричних виразів у фразі акцентує увагу на протистоянні та постійній боротьбі двох контрастних понять — надією та страхом. Надія завжди надає людині сил, підтримує її, в той час як страх, навпаки, блокує її, змушує почувати себе пригнічено та безсилою.

«*The last thing you need is a clear conscience.*» — «*Останнє, що тобі потрібно — це чиста совість.*» (34, с. 110). Вживання виразу «clear conscience» — у цьому прикладі демонструє негативний відтінок. Саме через те, що в'язниця, це таке місце, де моральні закони не діють, принцип совісності людини не грає

жодної ролі і є недоречним. Бути правдивим чи моральним у тюрмі - вкрай обнадійлива річ.

«*I'm a free man, and I'm not about to let you take that away from me.*» — «Я вільна людина, і не дозволю забрати це в мене.» (24, с. 110). Метафоричний вираз «*I'm a free man*» демонструє цінність людської свободи, її прагнення до незалежності від інших, та право мати своє місце під сонцем.

«*The walls are funny. First you hate them, then you get used to them.*» — «Стіни магічні. Спочатку ти їх ненавидиш, потім без них не можеш.» (44, с. 100). Вживання метафоричного виразу «*the walls are funny*» — у цьому прикладі метафоричний вираз «*I'm a free man*» демонструє сприйняття стін як певних людських фізичних обмежень, які спершу лякають, дратують, а потім стають повсякденням героїв.

«*Andy Dufresne – who crawled through a river of shit and came out clean on the other side.*» — «Енді Дюфрейн — той, хто проліз через річку лайна і вийшов чистим з іншого боку.» (44, с. 100). Вживання метафоричного виразу «*river of shit*» — у цьому прикладі демонструє надзвичайно складні випробування, що випали на долю героя, проте, він, незважаючи на усі складнощі та негаразди у житті, зумів пройти цей шлях гідно, від початку до кінця.

«*What's your malfunction, you fat fuckin' barrel of monkey spunk?*» — «Що у бiса з тобою таке, жирний ублюдок, бочка з мавпячою рiдиною?» (31, с. 123). Ця метафора є прикладом використання ненормативної та образливої лексики, яку використовують ув'язнені для спілкування на постійній основі перебуваючи у в'язниці Шоушенка. Переклад повністю зберігає емоційну забарвленість, виражає вкрай відкриту насмішку та невихованість. Проте, українською мовою можна було віднайти дещо менш вульгарний переклад. Я б запропонувала наступний «Що у дiдька з тобою не так, товстуне?»

«*The place goes dead silent.*» — «Увесь блок замовк.» (21, с. 173). У цій метафорі можемо прослідкувати вживання фрази, що використовується для позначення настання раптової тюремної тиші. Український переклад точно

передає атмосферу та дає зрозуміти глядачеві, що це настала атмосфера спокою, пік емоційного моменту пройшов.

«*He had on an invisible coat that would shield him from this place.*» — «Він ніби одягав невидимий плащ, що захищав його від цього місця.» (32, с. 123). У цій метафорі прослідковується лексична одиниця «invisible coat» для посилення значення захищеності героя фільму, дистанціювання його від певних небезпек, що постійно чекають його у в'язниці на кожному кроці.

«*Fresh fish*» — «Свіжачок» (21, с. 299). Ця метафора використовується для позначення новоприбулого до в'язниці. Інтерпретація зі слова «fish» вдало демонструє та приховує контекст, що новий ув'язнений як маленька рибка в безмежному океані небезпек та невідомостей, з якими рано чи пізно доведеться зіштовхнутися.

«*He's a sweet punk.*» — «А він симпатичний чувак.» (19, с. 322). У цьому контексті метафора «sweet punk» вживається для опису людини, якою легко маніпулювати, керувати, та яку легко обманути. Хоч і фраза при перекладі повинна мати на меті образливий та зневажливий характер, перекладач залишив це для майбутнього глядача, який повинен сам здогадатись контекст та значення метафори, посиляючись на атмосферу фільму та моменту, коли була сказана фраза.

Доктор політичних наук, професор Національного університету Острозька академія Худолій А. О зазначає, що сучасне суспільство постійно уподібнюється людині, у якої є обличчя, руки, ноги, мозок, серце, нервовий центр тощо [32]. Таким чином, багато з них є наслідком діяння людського, вони, якоюсь мірою виникають на фоні усіх буденних справ, засуджуючи або ж навпаки, хвалячи певні людські вчинки.

Отже, приходимо до висновку, що більша частина метафор, використаних автором у кінострічці здатні нести емотивне навантаження, що спонукає глядачів до подальших роздумів не тільки про життя героїв, але і про своє.

### 3.2 Особливості перекладу порівнянь

Основним завданням перекладача є завжди намагатися якомога чіткіше та виразніше передати задум автора у тексті з обов'язковим урахуванням його культурних, лексичних, лінгвістичних особливостей. Порівняння являють собою один з основних засобів створення образів, що виражає певну подібність між декількома (переважно між двома) предметами, які походять з різних середовищ (сфер), і використовуються у текстах не тільки як самостійний стилістичний прийом, а й активно взаємодіють з іншими засобами для створення особливої атмосфери [62]. Використовуючи їх, автори завжди демонструють своїм поціновувачам довершені образи героїв, їхніх емоцій, надаючи експресивності та стилістичної виразності [54]. У реченнях, репліках, цитатах порівняння можуть виражатися по-різному: у вигляді словосполучень, цитат, виразів, або цілих конструкцій. При перекладі таких лексичних одиниць, більшість вдається до способу синтаксичної адаптації, тобто коли перекладачі залишають синтаксичні одиниці переважно без змін. Щоправда, іноді порівняльні конструкції не збігаються з оригіналом. Це пов'язане з відмінністю світоглядів перекладача та автора. Проте, коли той, хто адаптує слова автора під нову аудиторію, може надавати тексту свою індивідуальність та втілювати особисте бачення на ту чи іншу подію. Але, більшість досвічених перекладачів надають перевагу все ж збереженню авторського емоційно-експресивного забарвлення, та задуму [54].

Аналізуючи інтерпретацію порівнянь важливо виокремити декілька суттєвих особливостей перекладу таких одиниць. По-перше, завжди важливо враховувати стилістичні особливості мови, адже вихідний текст повинен часто містити «вау» ефект. По-друге, перекладач має завжди звертати увагу на культурний аспект мови, адже різні порівняння можуть суттєво відрізнитись у різних мовах [24]. Знаходження відповідників, які будуть краще сприйматися певним мовним середовищем – це найкраще рішення при роботі з адаптацією порівнянь. По-третє, потрібно завжди зважати на збереження значення

порівняння, і відповідно, його вплив, адже саме при правильній передачі сутності, вихідний текст може зберегти емоційний та значущий сенс порівняння.

У більшості текстів загальноприйнятою є трикомпонентна структура для порівняльних речень, яка складається із наступних компонентів: суб'єкт порівняння, компаратор, основа порівняння [60]. Постійний зв'язок усіх цих компонентів завжди є чітко вираженим за допомогою порівняльних структур, таких як: *as, like, as though, as if*.

У будь-якій порівняльній структурі найважливішим компонентом є об'єкт який порівнюється, і тому він завжди має усі найбільш виразні ознаки. Проаналізуємо декілька порівняльних структур зі сценарію кінострічки «Втеча із Шоушенка» [72].

*«The Pacific Ocean as blue as it has ever been in my dreams.»* — *«Тихий, тихий океан, такий вже синій, такий, яким він завжди був у моїх снах.»* (43, с. 123). Порівняння сну та океану разом, створюючи певну особливу атмосферу, надає уявлення про віру у свободу, про яку так мріє більшість в'язнів Шоушенка.

*«I have to remind myself that some birds aren't meant to be caged»* — *«Я маю нагадувати собі, що деякі птахи не призначені для того, щоб бути в клітці.»* (4, с. 60). Дуже вдале порівняння птаха та людини, яке символізує незалежність та цілковиту свободу, наголошуючи на тому, що людина як і птах, не може існувати у поневоленні.

*«I remember thinking it would take a man six hundred years to tunnel through the wall with it»* — *«Я пам'ятаю, як подумав, що людині знадобилося б шістьсот років, щоб прорити тунель через стіну цим.»* (6, с. 192). Гіперболічне порівняння з використанням числівника шістьсот, що чітко демонструє неможливість виконання задуманого героєм.

*«It's like some ancient ocean had gone dry, leaving behind seashells.»* — *«Це ніби якийсь древній океан висох, залишивши після себе мушлі.»* (7, с. 123).

На завершення, важливо додати, що коли йдеться про переклад порівнянь за авторством Стівена Кінга, для перекладача важливо щоб порівняння, які добре знайомі англомовній частині аудиторії, були зрозумілі й українцям. Цього можна

досягти, використовуючи стратегії, такі як прямий переклад, культурна адаптація або заміна однієї метафори іншою. Проте, коли вони застосовуються, перекладач зобов'язаний не лише зберегти емоційний рівень і філософський сенс оригінального тексту, але й дозволити перекладам проникнути в цільову культуру.

### 3.3 Специфіка перекладу синонімів

Синоніми - це слова, що мають схоже значення. Тобто, це такі лексеми, що можуть бути частково або повністю визначені за допомогою тих самих термінів. Переважно, єдиний аспект за яким вони можуть відрізнитись один від одного це додатковий відтінок, або певна особлива конотація чи сфера застосування [75].

З міркувань перекладу, синоніми здебільшого не вважаються проблемним явищем у лінгвістиці, через те, що при інтерпретації, люди, що залучені до сфери перекладу працюють або зі схожими відповідниками або з повністю ідентичними значеннями. Проте, подекуди зустрічається схоже явище полісемії (поняття багатозадачності слів), що вважається таким же складним як і переклад близьких синонімів, що переважно завжди впливають саме на структуру лексичних знань мовознавців [73].

Розглянемо декілька прикладів із кінострічки:

«*Prison life consists of routine, and then more routine.*» — «Тюремне життя складається з рутини, а потім ще більше рутини.» (23, с. 324). Використання синонімічної фрази автором у цьому прикладі демонструє його прагнення акцентувати увагу на монотонності та буденності життя у тюрмі. Відповідно вираз зі словом «рутина» створює враження для глядача, що героя фільму більше нічого не чекає у цьому житті. Підсилення одноманітності та безвиході.

«*I'm innocent. I'm innocent!*» — «Я невинний. Моя совість чиста!» (13, с. 124). У цій конструкції перекладач використав цікавіший варіант синонімічної фрази, замість просто дублювати її повтором. Кожна частина речення передає непричетність героя.

«*I'm a free man, and I'm not about to let you take that away from me.*» — «Я вільна людина, і я не дозволю забрати, відняти це в мене!» (23, с. 324). У цій конструкції перекладач використав синонім до слова "забрати", підкреслюючи цим самим невпинну боротьбу героя, демонструючи його наполегливість та стійкість до певної речі.

«*You don't know the first thing about freedom*» — «Ти навіть збагнути не можеш, що таке свобода.» (12, с. 99). У цій конструкції перекладач використав синонім до слова "зрозуміти", а також вираз "first thing", демонструючи той факт, що співрозмовник немає жодного поняття про базове розуміння людської свободи.

«*Hope is a dangerous thing. Hope can drive a man insane*» — «Надія — це небезпечна річ. Надія може довести людину до божевілля.» (18, с. 89). У прикладі перекладач використав полісемантичне слово у значенні надії, що може виражати як позитивний, так і різко негативний контекст.

«*You can break a man's body, but you can't break his spirit.*» — «Можна зламати тіло людини, але не зламати її дух.» (13, с. 79). Полісемія у цьому прикладі зустрічається у слові «break», що може мати кілька значень, залежно від контексту. Перше значення, це щось знищувати, ламати, матеріальний контекст. Інше значення, власне значення нашого нематеріального контексту, вжите у переносному значенні, і означає "зламати людський дух".

«*The light of the world is a dark place.*» — «Світло світу — темне місце.» Полісемія у цьому прикладі зустрічається у слові «light» — «світло». Проте, цей термін може мати декілька значень, відповідно до контексту. Перше значення, це фізичне світло. Друге - символічне світло, що слугує маяком надії, чимось позитивним у кінці тунелю.

Через те, що більшість мовознавців вважають, що абсолютних синонімів не існує, були запропоновані спроби класифікувати їх за певними особливими групами. Згідно з класифікацією за Куайна, існує два види синонімічних одиниць, а саме повні та неповні синоніми [32]. Неповні синоніми розглядаються при умові, що слова мають більшість необхідних складників та стилістичних



компонентів. До прикладу англійське слово «terminate» та «finish» мають доволі багато спільних характеристик, але попри це вони не завжди можуть бути взаємозамінними [71].

Щодо перекладу та адаптації сценарію до фільму «Втеча із Шоушенка» то існує безліч найрізноманітніших версій інтерпретацій сценаріїв його екранізацій, а все тому, що синонімія у творах Стівена Кінга може трактуватися по-різному [73].

Отож, однією з ясних характеристик синонімів не завжди є їхня синонімічна тотожність, оскільки ця особливість не завжди зустрічається в двомовному середовищі [66].

Аналізуючи синоніми зі сценарію до кінострічки «Втеча із Шоушенка», я виокремила три основні групи синонімічних лексичних одиниць які використовував автор, а саме [73]: контекстуальні синоніми, або простими словами ті, що можуть вживатись лише у певних специфічних контекстах; повні синоніми, тобто ті, що можуть бути взаємозамінними незалежно від контексту їхнього використання; стилістичні синоніми, тобто такі, що можуть виражати подібні значення, проте, у той час, використовуватися у різних стилістичних форматах та ситуаціях (формальні або неформальні ситуації) [74].

Розглянемо декілька прикладів використання та аналізу таких синонімів у кінотексті «Втеча із Шоушенка».

«*I hope the Pacific is as blue as it has been in my dreams. I hope.*» — *Вірю, що Тихий океан буде таким синім, як у моїх снах.*» (5, с. 192). Використання контекстуального синоніма «hope» у значенні мрії, передає бажання мовця, а не його надію.

«*I'm gonna get busy living, that's all.*» — *«Я буду жити, ось і все.»* (12, с. 292). У неформальному варіанті «get busy living» можна використати як більш універсальне та формальне «жити». У той час як у більш формальному, ця фраза («get busy living») пропонує картину активного та цілеспрямованого спектру дій, який може звучати більш спокійно та навіть пасивно.

Найпоширенішим словом, яке постійно зустрічається у ледь не у кожному контексті є «*jail*» - «в'язниця». Найбільш уживаними синонімами до цієї лексеми є наступні «*prison*», «*penitentiary*», «*pen*», «*clink*», «*lockup*», «*the big house*». Проте, варто зауважити, що всі вони переважно вживаються у різних контекстах.

Слово «*prison*» це один із загальних термінів для позначення «в'язниці», є загальноприйнятим та зустрічається як у формальних, так і в неформальних текстах, також вживається у таких контекстах, в яких мова йде про довгострокове перебування в'язнів за ґратами.

Слово «*jail*» є також одним із найбільш поширених із відповідником в українській мові «в'язниця», проте вживається у контекстах, коли мова йде про короткострокове відбування терміну.

Слово «*penitentiary*» використовується у більш формальних контекстах.

Слово «*pen*» є скороченням до терміну «*penitentiary*» і використовується здебільшого у неформальних розмовних контекстах.

Слово «*clink*» це застарілий сленговий термін, відповідником якого може бути слово «тюрюга» в українській мові.

Слово «*lockup*» сленгове слово, що відповідає терміну «тюремна камера».

Вираз «*the big house*» є сленговим словосполученням для позначення загального терміну «в'язниця», і вживається безпосередньо серед ув'язнених на розмовному рівні.

Також, не менш цікавим словом є «свобода». У кінотексті можна зустріти синонімічні терміни на його позначення, а саме, такі як «*freedom*» та «*liberty*». Використання таких слів також залежить від контексту: «*freedom*» ми використовуємо коли описуємо свою свободу простору, вибору тощо. «*Liberty*» вживається на позначення волі політичних свобод та прав, і вживається здебільшого у формальних текстах [71].

Розглянемо наступний приклад із використанням синонімічних слів на позначення слова «друг».

Слово «*friend*» є найпоширенішим у діалогах кінострічки та відповідає нашому еквіваленту «товариш», «друг».

Слово «*pale*» та «*buddy*» це різновид розмовної англійської мови, що зустрічається переважно у неформальних контекстах і так званій «вуличній» мові, і перекладається на українську як «приятель».

Такі лексичні одиниці як «*fear*», «*terror*», «*dread*» часто інтерпретуються як «жах» чи «переляк», в той час, як слово «*fear*» позначає контекст із загальним страхом, «*dread*» уже має експресивно-забарвлене значення, описуючи «справжній жах», і, власне, слово «*terror*» позначає «жах» у контексті із фізичними діями.

Розглянемо також поширені у сценарії дієслова «*shout*», «*yell*», «*scream*».

Усі вони вживаються для вираження гучності голосу, проте мають характерні відмінності, і, як наслідок, вживаються у різних контекстах.

«*Shout*» вживається для позначення гучного крику «*кричати*» або «*горланити*».

«*Yell*» вживається для опису крику від фізичного, або ж морального болю.

«*Scream*» вживається для опису дуже агресивного, часто навіть некерованого крику.

Отже, як можемо побачити, переклад синонімів та суміжних лексичних одиниць є вкрай заплутаним завданням для перекладача, особливо коли є робота з більшими текстами або ж специфічними контекстами. Потрібно бути вкрай уважними для того, щоб належним чином передати емоційність та стилістичне забарвлення слів, які можуть бути втрачені через відсутність відповідників. Також, слід постійно звертати увагу на контекст у якому буде використовуватись синонім, адже не дивлячись на те, що слово може мати три чи сім відповідників, потрібно добре орієнтуватись у якому контекстуальному середовищі яке слово вживати.

На завершення хочеться додати, що переклад синонімічних одиниць у кінострічці «Втеча із Шоушенка» це не лише про пошук потрібних слів зі схожими значеннями, а й занурення та аналіз великої кількості слів та виразів, враховуючи їхні емоційні, культурні та соціальні особливості використання у мові. Обираючи синоніми, важливо враховувати настрій героїв, якщо це діалоги

на приклад, перш за все для того, щоб зберегти природний відтінок, одночасно переконавшись, що акустичні проблеми будуть також подолані.

### 3.4 Гра слів у перекладі кінострічки

Зі зростанням інтересу до іноземної кінопродукції, підвищилась потреба в аналізі та широкому застосуванні найрізноманітніших стилістичних засобів. Насамперед особливий інтерес викликають саме ті, значення та сенс яких можна зрозуміти тільки через контекст [40]. Одним із таких прийомів є саме застосування гри слів при адаптації кінострічок та сценаріїв до фільмів. Найбільшою сферою, де є розповсюджена гра слів, є насамперед література. Проте, за останні десятиліття з розвитком кінематографії та лінгвістики, цей спосіб став широко використовуватися й у цих напрямках .

Для того, щоб детальніше аналізувати явище гри слів, важливо надати визначення цьому поняттю. Згідно з вікісловником, «гра слів» це спеціальне використання лексичної, звукової або ж навіть граматичної форми синтаксичних конструкцій та окремих слів, виразів для створення особливих семантико-стилістичних явищ, які своєю чергою базуються на контекстному обігруванні, переосмисленні однозвучних або ж багатозначних мовних одиниць із різними значеннями [24]. Коли мова йде про переклад гри слів у контексті якогось твору, переважно перекладачі стикаються із проблемою збереження формальної цілісності тексту, а також зі встановленням певних пріоритетів подачі інформації у вихідному тексті [86]. Згідно з останніми даними, спроб сформувавши точну і комплексну класифікацію гри слів було зроблено небагато, тому, при вивченні таких лексичних одиниць слід враховувати усі особливості цього стилістичного способу для збереження первісного значення при перекладі, стилю та норм літературної мови [54]. Увесь процес створення гри слів переважно ґрунтується саме на прямому використанні паронімів (слова, що схожі за звучанням, але абсолютно різні за значенням (conviction/convict - звинувачення/ув'язнений), та омонімів (ідентичних у написанні слів, але різних за значенням (ключ/ключ)), а

також, діє на різних мовних рівнях, розвиваючись за допомогою уже наявних мовних одиниць [37]. Гра слів стає дедалі розповсюдженим явищем у кінематографії, зокрема це стосується жанрів кіно, які мають найбільшу популярність серед поціновувачів світового кіно, а саме драм, комедій, жахастиків та трилерів.

При перекладі гри слів для анімацій, мультфільмів, перекладачі повинні орієнтуватися на аудиторію. Використання зрозумілої та простої лексики при адаптаціях, відсутність незрозумілих термінів та архаїчних слів, розумне використання термінів уможливорює створення якісного перекладу для широкої аудиторії [80].

Говорячи про інтерпретацію кінострічок за Стівеном Кінгом, то у порівнянні з вищезгаданими кіно роботами, у його доробку відзначають широке використання прикметників, порівнянь, персоніфікацій, повторів, фразеологізмів, прислів'їв. Але, найбільш проблемними питаннями для перекладачів є саме зв'язок з національною культурою та використання жартів, особливо тих, що засновані на каламбурах і не можуть бути пропущені. Не кожна перекладена версія каламбуру буде доречною для дитячої аудиторії.

Наведу кілька прикладів використання гри слів зі сценарію до кінострічки «Втеча із Шоушенка»:

«*Get busy living or get busy dying.*» — «Або роби щось у цьому житті, або здайся і вми.» (32, с. 113). У цьому прикладі гра слів при перекладі представляється через антитезу «*living and dying*». Таким способом з використанням гри слів, що автор, що перекладач хотіли підкреслити, що ми завжди робимо у житті вибір, і тільки від нас залежить чи ми вибираємо жити з надією про свободу (як у випадку в'язнів, навіть тих, хто довічно ув'язнений), чи просто «доживати віку.»

«*I have to remind myself that some birds aren't meant to be caged. Their feathers are just too bright.*» — «Я повинен постійно пам'ятати, що деякі птахи

*абсолютно не призначені для життя у клітках кліток. Їхні пір'їни занадто яскраві.»* (21, с. 124). У цій фразі гіперболізоване порівняння людей із птахами говорить нам про те, що ті, які здатні відчувати свободу на повну, навіть у в'язниці не будуть поневоленими. Гра слів при перекладі демонструє глядачам той факт, що сильний дух неможливо посадити за ґрати.

*«These walls are funny. First, you hate 'em, then you get used to 'em. Enough time passes, you get so you depend on 'em.»* — *«Ці стіни навіть кумедні. Спочатку їх дуже ненавидиш, з плином часу звикаєш. І згодом людина навіть починає залежати від них, і лякати починає уже не поневолення, а свобода.»* (43, с. 213). У цьому контексті гра слів демонструє певну прив'язаність в'язнів до їхнього місця перебування, та демонструє те, що людина звикає практично до всього, до певної міри, і при довгому перебуванні під певними життєвими обставинами, що можуть спершу лякати, людина може зіткнутися з абсолютно протилежною проблемою. І, у цьому контексті автор демонструє страх ув'язнених перед виходом на свободу, про відчуття якої вони вже забули.

*«Get on back, boy. You're movin' like molasses.»* — *«Повертайся, парубче, повертайся. Ти рухаєшся, як на завтра.»* (28, с. 112). У цій репліці демонструється гра слів інтерпретована як «рухатись як на завтра», що у контексті означає дуже повільно рухатись, практично стояти непорушно, і виражає певну апатію персонажа робити будь-які рухи, задля досягнення бажаного, повну байдужість та безпорадність у цьому світі.

*«Same old shit, different day.»* — *«Та ж сама хрінь, кожен Божий день.»* (34, с. 221). Гра слів в інтерпретації полягає у підкресленні цілковитої одноманітності життя в'язнів. Фраза «кожен Божий день» підкреслює, що ця монотонність є нескінченною, не приносячи абсолютно ніяких змін. Це створює негативний ефект на емоційний стан персонажів, виражаючи знову ж таки безпорадність та втрату надії на будь-що світле, що може трапитись у їхньому житті.

«*I find I'm so excited I can barely sit still and hold my inner thoughts in head.*» — «Мене настільки вражений, що я ледве можу всидіти на місці тримаючи думку в голові.» (92, с. 98). Приклад демонструє гру слів завдяки якій повністю передається моральний стан Реда після того, як він вийшов на волю. Усі почуття, які він так довго таїв у собі, мріючи про довгоочікувану волю нарешті стали реальністю, але ці відчуття настільки сильні, що він ледь може втримати їх у собі, страх та захоплення переповнюють героя, порушуючи його концентрацію.

«*I think it's the excitement only a free man can feel.*» — «Гадаю, цей трепет хвилювання, який може відчути лише вільна людина.» (11, с. 29). У цій фразі гра слів слугує для підкреслення протиставлення поневоленої та вільної людини, і у прихованому значенні надається сенс розуміння того, настільки сильно неволя може вплинути на людину та змінити її цінності.

«*I tell you, those voices soared higher and farther than anybody in a gray place dares to dream.*» — «Кажу ж вам, ті усі голоси злетіли так високо і далі, ніж хтось у темному місці може мріяти.» (28, с. 114). У цьому реченні гра слів відтворює порівняння музичної мелодії з мрією, а тюрма описується та інтерпретується як темне місце. Прихований контекст полягає у тому, що почувши звуки пісень, можна отримати неабияке задоволення, навіть будучи у такому страшному місці на землі як в'язниця Шоушенк.

«*It was like some beautiful bird flapped into our drab little cage and made those walls dissolve away.*» — «Це було так, ніби прекрасна пташка випадково залетіла у нашу тьмяну клітку і нарешті змусила ці стіни зникнути.» (12, с. 89). У цьому виразі гра слів підказує, що птах асоціюється зі свободою, про яку мріють всі в'язні, і що вона не завжди залежить тільки від фізичних обмежень.

«*That's the inner beauty of music. They undoubtedly can't take that from you.*» — «У цьому і є краса музики. Її не може жоден у тебе відібрати.» (12, с. 11). Гра слів підкреслює нескореність духовних свобод особистості, наголошуючи на тому, що навіть наспівуючи мелодію в душі, в думках, людина може на мить

відчути ту бажану свободу, яку жоден не може у неї відібрати, бо вона перш за все в тобі.

Щоб підсумувати усе вищесказане, варто зазначати, що інтерпретація каламбурів, або ж як це явище називають іншими словами «гра слів», у кінострічці «Втеча із Шоушенка» — складна, багатогранна задача для перекладача, під час якої він покладається як і на витончене володіння словами, фразами, одночасно розуміючи історію, сюжет, а також враховує емоційний стан персонажів.



## РОЗДІЛ 4. АНАЛІЗ ПЕРЕКЛАДУ СИНТАКСИЧНИХ СТИЛІСТИЧНИХ ЗАСОБІВ

### 4.1 Еліпсис

У сучасній лінгвістиці є доволі багато актуальних проблемних питань, які багато науковців та дослідників намагаються вирішити протягом довгого часу. Однією з таких проблематичних сфер є дослідження еліпсису та еліптичних речень. За твердженнями Р. Ле Бідуа, еліптичні конструкції є характерною «хворобою» нашого століття, оскільки у мові завжди є такі синтаксичні конструкції, які відрізняються відомою структурною неповнотою [71]. Їх статус в основному пояснюється з точки зору використання еліпсису. Еліпсис — (із грецької. *ἔλλειψις* — пропуск, випадіння, нестача) — це особливий граматичний засіб, який часто використовується для уникнення тавтології, додаючи тексту колоритності, семантично-лексичної наповненості, використовуючи який, автор надає тексту природного звучання [81]. Іншими словами, це граматичне опускання певних слів, структурних елементів, лексичних сполук, які повинні бути додумані читачем чи глядачем, слідувально контексту.

Зазвичай під визначенням еліптичних речень мають на увазі неповне речення, де відсутній необхідний елемент, який легко відновлюється. Семантично повним речення властиво мати структурну неповність, проте їх зміст завжди повноцінний, і відсутній компонент речення не визначається з контексту мовленнєвої ситуації [78].

У кінострічці «Втечі з Шоушенка» явище еліпсису служить для підкреслення внутрішнього світу героїв, а також їхніх почуттів і створення напруги у вирішальні моменти [69]. Це можна чітко прослідкувати у сцені, де Енді буквально повзе через розкопану трубу, і де акт копання тунелю розповідався за допомогою багатьох стилістичних засобів, проте найбільш вираженим був еліпсис. Весь акт копання не проявляється в очах глядачів. Його важливість відчувається через вставки крупним планом і скорочення, що

змінюються з часом під час редагування. Таким чином глядач оцінює актуальність кожного кроку до втечі, але не душить глядача спрощеними операціями над художнім матеріалом [54].

Також еліпсис є повною протилежністю плеоназму (синонімічне повторення або ж дублювання певних сполук) [82]. Якщо говорити про використання цього феномену, то він зустрічається у неофіційній (неформальній) розмовній англійській мові. Люди також навіть не підозрюють, що вони інтуїтивно використовують це явище у повсякденному житті чи навіть на роботі. Аналізуючи сценарій до кінострічки «Втеча із Шоушенка», можна простежити, що це явище зустрічається часто в оповідальних частинах, а також у діалогах між персонажами фільму [79]. Що стосується перекладознавства, то часто перекладачі вдаються до використання еліпсису при адаптаціях реплік героїв стрічки для збереження часу, або ж для зменшення навантаження на глядача, відповідно, зменшуючи тривалість та довжину реплік.

Розглянемо для початку види на які поділяється еліпсис:

ситуативний еліпсис, використання якого часто поширюється на упущення особових займенників у випадках, коли їхнє існування є очевидним, та необов'язковим. Переважно до найчастіше упущених відносяться займенники першої особи однини (я), а також третьої особи однини (він/вона/воно) [50].

Також, використовуючи ситуативний еліпсис, допускається опущення артиклів, але тільки у тому випадку, якщо вони стоять на початку нашого речення, і нам із контексту зрозуміло, який там артикль, або про який предмет йде мова.

«*(The) warder told me (that) he is innocent.*» — «Наглядач сказав мені, що він невинний.» (23, с. 127).

Приклади зі сценарію:

«*What's doing?*» — «*I guess he's working on something significant.*» — «Що ж він робить? — «я гадаю працює над чимось дуже важливим.» (21, с. 134).

Також, при ситуативному еліпсисі усі особові займенники можуть не тільки самостійно опускаються, а ще й іншими дієсловами, що стоять поруч, наприклад:

«(Do you) want get out of here?» — «Хочеш вийти звідсіля?» (28, с. 109).

«(He's) found a new solution to this seemingly inevitable chaos» — «Здається, він знайшов вихід із цієї бездонної, на перший погляд, безвихідної ситуації.» (25, с. 187).

текстуальний еліпсис, використання якого поширюється при опущенні окремих частин тексту, адже вони й так є зрозумілими з усього контексту. Слова, які найчастіше пропускаються при текстуальному еліпсисі — «that», / «there», «or», «but», «and», «so».

Приклади зі сценарію:

«I feel she's fucking lying to me!» — «Я відчуваю, вона в біса бреше мені!» (28, с. 127).

«(There is) no more dangerous place like this.» — «Не існує небезпечнішого місця аніж це.» (78, с. 216).

Також, важливо пам'ятати, якщо ви активно використовуєте еліпсис, що у питальних реченнях, де головним та єдиним підметом буде виступати іменник у третій особі однини або ж займенник *you*, то опустити ми можемо тільки допоміжне дієслово. На приклад:

«Hey, freak, (can) you hear me.» — «Агов, боягуз, ти мене чуєш?» (28, с. 113).

«(Has) Endy managed to get out of this fucking place?» — «Чи вдалося Енді вибратись із цього бісового місця?» (30, с. 109).

Проте, така граматична конструкція у жодному випадку не буде застосовуватись у реченнях, де присутній займенник першої особи однини, тобто займенник *I*.

пунктуаційний еліпсис, використання якого поширюється при недоказанні певних подробиць та не важливої інформації. Він представляється у вигляді трьох крапок [76]. Подекуди дане явище слід розглядати як вимушений крок

перекладачів при адаптації тексту, оскільки саме через розбіжності у граматичних структурах мов, при адаптації може опускатись та чи інша сполука.

Розглянемо приклад з монологу Енді:

*«I guess it comes down to a simple choice...! Get busy living or get busy dying.»*  
— *«Все зводиться до звичайного вибору... або ти живеш, або вмираєш.»* (21, с. 113).

При адаптації тексту перекладач упустив дієслово «guess», оскільки воно не несе жодного смислового значення у вихідному тексті, і його можна легко відтворити та зрозуміти з контексту, а також застосував пунктуаційний еліпсис, не завершивши свою думку у першій частині речення [14].

Усі структури, у яких перекладач при адаптації активно використовує еліпсис надають тексту оригінальності, і навіть якщо переглядати фільм не в оригіналі, можна відчутти усю атмосферу інтерпретованої версії. Більшість письменників, що спеціалізуються на жанрі хорору, драми та містики використовують еліпсис для того, щоб створити діалог, якомога більш схожий до того, який є у реальному житті між людьми певної вікової категорії та культури 43. Щодень люди не завжди говорять повними реченнями. Здебільшого вони мають схильність до обриву словесних зв'язків, використовуючи паузи та пропускаючи слова.

Наприклад:

*«I don't know how to say this,»she said, looking down.*

*«You mean he's...»*

*«Yes, he's dead. I'm so sorry.»*

*«Я не знаю, як це сказати», - сказала вона, дивлячись вниз.*

*«Ти маєш на увазі, що він...»*

*«Так, він помер. Мені дуже шкода.»* (78, с. 213). Можемо простежити, що при адаптації та перекладі тексту на українську мову, природність висловлюваного чудово зберегла контекст і українською мовою, опускаючи при

цьому деякі складники речення. Тому, еліпсис доволі легко застосувати при перекладі, не втрачаючи при цьому динаміку діалогу та його сенс.

Наведемо ще декілька прикладів зі сценарію кінострічки за Стівеном Кінгом «Втеча із Шоушенка»:

— «*What about you? What are you in here for?*»

— ««*Murder, same as you.*»

— «*Innocent?*»

— «*Only guilty man in Shawshank*

— «*А ти? За що ти тут?*»

— «*За вбивство, як і ти.*»

— «*Невинний?*»

— «*Єдиний винний у Шоушенку.*» (28, с. 129). Аналізуючи контекст, можемо побачити, що у першій фразі маємо пропущене слово «Are» та «You». З огляду на контекст можемо також прослідкувати, що діалог є у неформальному стилі. І, якщо звернути увагу на український переклад, то можна чітко простежити відсутність підмету, проте, і без нього речення та сенс репліки можна добре зрозуміти.

— «*You strike me as a particularly icy and remorseless man, Mr. Dufresne. It chills my blood just to look at you.*»

— «*I understand, sir. I guess I just don't care anymore.*»

— «*You don't care? Or you're telling me you're innocent?*»

— «*Since when do you care what I think?*» (29, с. 219).

— «*Як на мене, ви вкрай холоднокровна, ба більше, безжалісна людина, містере Дюфрейн. Мені дурно від одного лише погляду на вас.*»

— «*Розумію, сер. Гадаю, мені просто вже все одно.*»

— «*Тобі все одно? Або ти хочеш сказати, що невинний?*»

— «З якого часу тебе хвилює, що я думаю?» (38, с. 187). У репліці з використання дієслова *care* пропущене допоміжне дієслово. Для скорочення часу вимови та ритму.

— «*I must admit, I didn't think much of Andy first time I laid eyes on him. Looked like a stiff breeze would blow him over.*»

— «*Did it change?*»

— «*Yeah, it changed. He didn't.*» (29, с. 166).

— «Мушу зізнатися, вперше побачивши Енді, я про нього не надто замислювався. Здавалось, що сильний вітер міг його знести.»

— «*Це змінилось?*»

— «*Так, змінилось. Але він — ні.*» (29, с. 178). Використання еліпсису «*Did it change?*», і *he* робить цю фразу значно коротшою, опускаючи підмет речення.

— «*Andy, you're talking crazy. No way they'd ever approve something like that.*»

— «*Well, they did.*»

— «*How?*»

— «*I kept asking.*» (68, с. 198).

— «Енді, ти верзеш повну хрінь. Немає шансів, що вони б це схвалили.»

— «Але ж врешті-решт, схвалили.»

— «*Як?*»

— «*Я продовжував питати.*» (76, с. 178). Аналізуючи цей діалог між героями можемо простежити відсутність допоміжного дієслова та підмета «*There is no way that*». У перекладі відповіді українською пропущено частину «*approve*», проте, як бачимо, вона не є необхідною, оскільки є і так зрозумілою із контексту.

— «*How's that project coming along?*»

— «*Pretty good, actually.*»

— «*You're almost done?*»

— «*Getting there.*» (23, с. 119).

— *«Як там твій проєкт?»*

— *«Досить непогано, якщо чесно.»*

— *«Ти майже закінчив?»*

— *«Потроху.»* (56, с. 121). У запитанні «How's that project coming along?» використовується еліпсис об'єктного пояснення, не розкриваючи конкретної дії щодо самого проєкту. Також, ця частина виражає той же зміст, залишаючи відсутніми подробиці, та одночасно зберігаючи здебільшого лаконічний та неявний характер запитання. Це відповідає загальному стилю еліптичного оригіналу. У прикладі «It's going pretty good, actually.» Переклад фрази зберігає короткість оригіналу, без вказання підмету, але додає уточнення «якщо чесно», що відтінює вислів українською мовою. Цей вислів є типовим випадком англійського еліпсису, де опущено основний підмет та дієслово: «Getting there.» Перефразування: «Потроху» передає кратність відповіді оригіналу, навіть без дієслова. Ця конструкція підходить для українського спілкування, але втрачає відчуття дії, яке притаманне фразі «отримування». Аналізуючи даний діалог, можна помітити, що фраза «Getting there» містить еліпсис підмета «I am» та його допоміжного дієслова «am». Упускаючи ці граматичні структури, відповідь стає лаконічною, коротшою, і звісно ж, менш формальною.

Отже, підсумовуючи вищесказане, можна стверджувати, що включення явища еліпсису у кінострічку «Втеча із Шоушенка» допомагає легко представити багатогранні моменти в сюжеті, даючи глядачам свободу уявити решту самим. Це створює напругу та емоційно впливає на глядача, ще більше покращуючи якість насолоди від фільму. Еліпсис забирає особливо багато часу при адаптації на іншу мову, проте, він надзвичайно збагачує історію твору, беручи до уваги важливість того, що залишилося поза екраном, не опускаючи важливих моментів.

## 4.2 Номінативні речення

Іменникові структури у сучасній англійській мові є важливим складником лінгвістики, оскільки позначають основну частину речення або складних конструкцій [84]. До номінативних структур належать односкладні речення, головним членом яких є підмет (виражається переважно іменником у називному відмінку), і саме цим вони й відрізняються від безособових, означено-особових, неозначено-особових та узагальнено-особових речень [61].

Дослідження та вивчення типів, закономірностей та способів їхніх адаптацій, робить їхній переклад зрозумілішим та легшими на всіх процесах його адаптації. Більшість мовознавців при роботі з іменниковими конструкціями зосереджуються на морфосинтаксичних процесах, для того, щоб продемонструвати показати їхню будову та уможливити розгляд конкретної синтаксичної структури [79]. Іменні речення в англійській мові складаються з іменника, що може виступати головним членом речення з невербальним елементом. Така конструкція є важливою для розуміння для тих, хто працює з глибоким вивченням англійської мови, при інтерпретаціях текстів з однієї мови на іншу.

Більшість лінгвістів аналізують іменні конструкції або з погляду теми речення, у яких вони присутні, або ж з погляду підмета, тобто іменника [76].

Оскільки іменні конструкції в англійській мові позначаються через іменні словосполучення або ж на пряму через іменники, то синтаксично вони можуть займати різні позиції у реченні [77].

Розглянемо приклад:

«*A large number of prisoners.*» (109, с. 232). Іменна конструкція у цьому прикладі повідомляє, що «величезна» є модифікатором «в'язні».

У 1973 році була запропонована перша класифікація номінативних конструкцій, до яких увійшло 6 їхніх груп, а саме: присудкові речення, підрядні питальні речення, підрядні окличні речення, іменні відносні речення, речення з



інфінітивом to, речення з – ing [43]. Якщо говорити про сенс вживання номінативних речень, то вони переважно з'являються в текстах у результаті різних когнітивних механізмів письменника. Суть таких процесів можна пояснити наступним чином: здебільшого кожне номінативне речення повинне викликати в аудиторії особливу емоційну реакцію. І, відповідно як наслідок, мислення йде завжди пліч-о-пліч з емоційним станом глядача. [54].

Говорячи про кінематографічний жанр, де використання різноманітної лексики може бути обмеженим, застосування номінативних конструкцій являє собою формулу передачі емоційного ставлення до персонажа чи ситуації [80]. Переважно, це стосується негативних конструкцій, які вимагають підбору специфічної ненормативної чи жаргонної лексики. Це допомагає автору висловити свої почуття та думки, переносючи їх на своїх героїв. Аспекти номінативних речень можуть виступати психологічними маркерами позиції персонажів [54]. Наприклад, прості оцінки часу Редом або надії такого персонажа як Енді, представлені у сценарії у дуже коротких реченнях - саме такими були їхні життя у в'язниці, розбиті на частини, або такі, що склались з одного слова [66]. Також, зустрічаються речення, які слугують для підсилення відчуття очікування, здебільшого тоді, коли вони використовуються для передачі сильних концепцій або ідей.

Розглянемо декілька прикладів:

«*Forty years.*» — «*Сорок років.*» (22, с. 110). Концепція речення зосереджує увагу аудиторії на часі, якого уже не повернути, який минув, і, відповідно, з погляду конструкції, номінативна частина концентрує увагу глядача на кількості пройдених років.

«*Hope. A dangerous thing.*» — «*Надія. Дуже небезпечна річ.*» (28, с. 109). У цьому номінативному реченні, слово «hope» демонструє глядачеві центральну тему кінострічки. Друга частина підсилює першу та додає значущості поняттю, підкреслюючи небезпечність почуття для в'язнів Шоушенка.

«*Get busy living.*» — «*Живи на всю.*» — «*Живи, що маєш сили*» «*Живи на повну.*» (89, с. 178). Ця конструкція не має підмета, але є дієслово, яке повністю передає посил автора, підкреслюючи збуджену емоційність та напруженість.

«*Fear can hold you prisoner. Hope can set you free.*» — «*Страх завжди тримає тебе в'язнем. Надія дає тобі свободу.*» (78, с. 197). У цих реченнях представлені дві домінантні конструкції з паралельною структурою, що підсилюють два поняття, а саме страх та надію.

«*In prison, a man will do most anything to keep his mind occupied.*» — «*У в'язниці людина робить усе, щоб хоча б якось зайняти свій розум.*» (89, с. 215). У цій конструкції слово «man» виступає номінативним підметом, який концентрує увагу на загальному контексті висловлювання, залишивши без конкретних деталей.

«*Salvation lies within.*» — «*Порятунок є всередині.*» (43, с. 234). У цій номінативній конструкції автор підкреслює духовний аспект, який стосується визволення ув'язнених.

«*The Pacific Ocean.*» — «*Тихий океан.*» (25, с. 214). Ця номінативна конструкція зустрічається у репліках Енді, що торкаються теми визволення та свободи.

«*That kid's long gone.*» — «*Той хлопець давно зник.*» (21, с. 98). Ця номінативна конструкція зосереджує увагу на тому, що чоловіка уже давно немає, і подія являється втратою.

«*Rocks. Andy loved rocks.*» — «*Камені. Енді любив камені.*» (23, с. 87). У цій іменній конструкції номінативна частина «Rocks» зосереджується на важливості деталі для персонажа та його особистої свободи.

«*A miracle. That's what it was.*» — «*Диво. Ось що це і було.*» (77, с. 178). У цій конструкції бачимо, що перша частина містить номінативну частину, яка зосереджується на диві, без конкретизації деталей чи характеристик.

«*That's God's honest truth.*» — «*Це чесна правда Бога.*» (67, с. 118).

Номінативна конструкція побудована таким чином, що підкреслює важливість та правдивість сказаного.

«*The first night's the toughest, no doubt about it.*» — «*Перша ніч — завжди найтяжча, безперечно.*» (33, с. 112). Номінативна конструкція підкреслює негативний емоційний досвід, що відчуває в'язень.

Іменні конструкції:

«*Discipline. Order.*» — «*Дисципліна. Порядок.*» (45, с. 158). У цьому прикладі представлені короткі номінативні конструкції, які зосереджують увагу глядача на жорсткому режимі, що панує у в'язниці, характеризуючись владою над іншими.

«*Pressure. Time.*» — «*Тиск. Час.*» (67, с. 160). Ця конструкція з використанням двох однослівних номінативних речень описує та передає глядачеві увесь спектр напруженості у контексті тюремного життя.

«*A routine. Every day.*» — «*Рутинна. Буденність.*» (77, с. 109). Відсутність дієслів у номінативній конструкції демонструє глядачеві сіру буденність та монотонність життя у в'язниці.

З аналізу вищесказаного, можемо стверджувати, що екранізація кіношедевра «Втеча із Шоушенка» часто зображена та змальована за допомогою номінативних речень та іменних конструкцій [65]. Попри те, що вони можуть бути складними для розуміння та сприйняття аудиторією, вони підсилюють діалог, привертають увагу глядачів та допомагають їм відчути весь фільм в цілому. Також такі конструкції слугують для підкреслення концепцій часу, надії та влади, й посилюють відчуття глядачів щодо проблем, з якими стикаються головні герої кінострічки [77]. Такий вибір стилістичних прийомів є важливим елементом фільму, який робить цю екранізацію Стівена Кінга одним із найуспішніших за всю історію кіно.

Отже, номінативні речення, основною одиницею яких є іменник, займенник, чи будь-яка інша частина мови, слугують для того, щоб визначати предмети або ж називати їх. У сфері кінематографії вони слугують для посилення експресії та додають явище виразності, створюючи при цьому особливу атмосферу. Багато номінативних конструкцій у фільмі «Втеча із Шоушенка» слугують для розкриття важливих понять та емоцій персонажів, використовуючи мінімальну частину дієслів. Вони допомагають створити значущі, але набагато коротші речення, концентруючи при цьому увагу глядача на ключові аспекти, ідеї, смисли.

#### **4.3 Повтори та тавтологія**

У сучасній лінгвістиці є багато мовних явищ, які роблять мову красномовною та додають їй колоритності. Повтори та тавтологія вважаються складними лінгвістичними засобами, що виконують важливу функцію у сфері аналізу дискурсу [25]. Багато сучасних науковців, розглядаючи повтор з погляду лексикології, стверджують, що він є особливим засобом стилістичної виразності ледь не у будь-якому художньому тексті творі, а також фільмі, при чому його характер виразності визначається місцем у тексті [53]. Також, явище повтору спрямоване на фіксацію уваги читача на певних смислах, словах чи образах, посилюючи їх значення у контексті та одночасно створюючи особливий емоційний вплив на читача. Також він допомагає надати сюжетній лінії чіткої виразності [20]. Повтори охоплюють мовні одиниці виключно усіх рівнів, а саме слів, словосполучень, морфем, складних граматичних конструкцій, звуків, цілих речень тощо [38]. Мовознавець Петренко стверджує, що використовуючи повтори у тексті, автор постійно намагається зосередити увагу глядача на особливо важливих аспектах, у який часто є прихований зміст або ж контекст. У своїх роботах мовознавець зазначає, що повтори використовуються також для

забезпечення структурної та смислової зв'язності тексту, структуризації його у єдине ціле [58].

Поняття повтору є також предметом вивчення не тільки у лінгвістиці, а ще й у перекладознавстві. Більшість дослідників стверджують, що явище повтору - це особливий стилістичний прийом, який полягає у частковому, або ж повному повторенні одних і тих самих слів, словосполучень, або ж речень, з метою надання висловлюванню чіткої подачі, динамічності та яскравості. [13].

Відома мовознавиця Щербань Н. В. виокремлює такі підвиди повторів[61]: на морфологічному рівні, суть якого полягає у повторі граматичної форми основи слова, яке чітко виражене парадигмою граматичних форм [61].

«*The more time you're in prison, the more you realize you've forgotten how to live outside.*» — «*Чим довше ти в тюрмі, тим більше розумієш, що забув, як жити на волі.*» (45, с. 158). У цьому прикладі використовується конструкція «*The more...the more...*», яка вжита для підкреслення напруженості відвикання та відчуженості від звичайного нормального життя, яке проживає персонаж. Переклад структури повністю зберігає увесь сенс та передає емоції мовця стосовно іншого персонажа.

«*He was half-dragging, half-carrying the old man up the stairs.*» — «*Він наполовину тягнув, наполовину ніс на силу старого чоловіка сходами...*» (41, с. 123). У цьому реченні використовується конструкція «*half-carry half-drag*», що слугує для опису фізичної дії, яку виконує персонаж, підкреслюючи той факт, що дія складається із двох частин, та виконується героєм доволі складно та з труднощами. Переклад та адаптація виразу допомагає глядачеві краще зрозуміти сцену.

на звуковому рівні, суть яких полягає у повторенні певних елементів або ж їх комбінацій для вираження емоцій героїв, що відіграють важливу роль та являються інструментом текстотворення, концентруючи та поєднуючи навколо себе інші компоненти висловлюваного.

«*Ah, ah! I guess I just miss my friend and even more than I can say.*» — «*Ох, ох, я просто сумую за своїм другом, і мабуть, більше, ніж можу висловити словами.*» (23, с. 114).

на синтаксичному рівні, суть яких полягає у переході до актуалізації власне самих повторів, що відбуваються через явище полісиндетону, у якому один і той самий елемент з'являється знову і знову для посилення різних думок в одному реченні з метою, постійно посилюючи акцент на кожному з перелічених слів чи словосполучень.

«*I'm just an innocent, poor man, caught up in a game that I don't even understand. I've been in this place for twenty years. Twenty years, and you're telling me I'm still a suspect?*» — «*Я просто бідолашний, бідний чоловік, втягнутий у гру, яку я навіть не розумію. Я в цьому місці вже двадцять років. Двадцять років, і ви кажете, що я все ще під підозрою?*» (34, с. 125).

У фразі можемо простежити повторення фрази «двадцять років», яка безпосередньо підкреслює перебування ув'язненого уже довгий час у в'язниці та його безвихідь, втрату надії. При адаптації переклад був здійснений, враховуючи усі особливості мови оригіналу для передачі емоційної завантаженості героя.

«*He was in the yard and he was alone and he was vulnerable.*» — «*Він був на подвір'ї, і він був самотній, і він був вразливий.*» (22, с. 112). У прикладі можемо простежити повторення зв'язки «і», що використовується для підкреслення уваги глядача на особливі характеристики персонажа.

на лексичному рівні, суть якого полягає у представленні як на рівні семантики, так і на рівні граматики (морфології).

«*I can't sleep. I can't think. I can't eat. I can't do anything.*» — «*Я геть не можу спати. Я не можу думати. Я не можу їсти. Я нічого не можу робити.*» (56, с. 189). У цьому прикладі можемо простежити повторення фрази «I can't», яка безпосередньо використовується для підкреслення різноманітних аспектів тривоги та невпевненості персонажа. Також, повторення тут відбувається не

тільки на граматичному рівні (через повторення структури «я не можу»), а й на семантичному рівні. Емоційна напруга при перекладі є збережена та повністю відтворена.

«*Get busy living or get busy dying. That's God's truth.*» — «Або займися вже життям, або займися ж смертю. Це і є справжнісінька правда Божя.» (56, с. 188). У цьому прикладі можемо простежити повторення фрази «Get busy», яка створює значний акцент на виборі між життям та смертю. При адаптації перекладач зберіг повністю оригінальність ритму.

Також, можемо зазначити, що до основних функцій лексичного повтору в кінострічках при адаптаціях є наступні:

- Когезія, тобто функція зв'язку елементів тексту;
- Емфаза, тобто функція посилення експресивності матеріалу чи інформації;
- Послідовність передачі інформації;
- Вираження тривалості дії;
- Додавання ясності тексту шляхом вживання повторюваного слова або словосполучення;
- Створення ритму;
- Додавання емоційного забарвлення.

Розглянемо наступне явище, яке часто можна сплутати із повторами, а саме тавтологію. Слово тавтологія походить від давньогрецького слова *Tauto*, що означає «той самий», і слова *Logos*, яке означає «ідея» [51]. Такий мовний термін може стосуватися речення, словосполучення та фраз, що повторюють ту саму ідею, концепт, використовуючи найрізноманітнішу лексику та слова, або ж повторюють їхні значення. Іншими словами, тавтологія це фраза або ж вираз, що повторює одне й те ж саме. Багато дослідників, розглядаючи використання тавтології як літературного прийому, роблять це дуже обережно, якщо взагалі роблять [88]. Це пов'язано з тим, що тавтологія в багатьох випадках є

результатом некваліфікованого, або ж недосвідченого письма, і нерідко сприймається вкрай монотонною, надлишковою та незрозумілою для аудиторії. Тож використання цього способу може часто погано відобразитися на авторах, створюючи враження непідготовленості чи некомпетентності. Загалом, читачі цінують стислі та лаконічні тексти з прямим змістом. Проте, існує багато авторів ефективно, що використовують тавтологію, з метою підкреслити важливість своєї теми та або передати сенс виказуваного у більш яскравих тонах.

Залежно від очікуваного ефекту для чи читача або ж великої аудиторії, існує декілька стратегічних причин для включення тавтології в письмовий витвір. Наведу пару прикладів використання тавтології [71]:

для підкреслення значущості предмета:

«*Of course, you noticed that your fate here is bad and tough.*» — «Звичайно, ви помітили, що ваша доля тут дуже погана і важка.» (46, с. 158). У контексті цього речення можемо помітити використання тавтології для концентрування уваги глядача на складнощах життя у в'язниці.

«*Hope is a good thing, maybe the best of things.*» — «Надія — це добре, можливо, найкраще з усього.» (19, с. 199). Прояв тавтології у вираженні ідеї «добре», «найкраще».

для сатиричного глузування над предметом:

«*The warden is a complete asshole, an absolute asshole.*» — «Начальник в'язниці — справжній ідіот, абсолютний ідіот.» (23, с. 158). У конструкції простежуємо тавтологію у використанні слова «ідіот». Мовець використовує цей прийом, висміюючи начальника як останнього дурня у світі, підкреслюючи його жахливі особистісні риси [65].

для привернення уваги:

«*It's a life sentence, a life sentence with no chance of parole.*» — «Це довічне ув'язнення, довічне ув'язнення без можливості дострокового звільнення.» (22, с. 113). У конструкції простежуємо тавтологію з використанням фрази «довічне



ув'язнення», яка привертає та наголошує для аудиторії на тому, що немає жодної можливості вибратись звідси на свободу. Використання тавтології у цьому реченні привертає неабияку увагу глядачів до безнадійності ситуації.

*«You've got to keep hope alive, keep that hope alive.»* — *«Ти повинен підтримувати надію живою, підтримувати цю надію живою.»* (21, с. 113). Використання тавтології у цьому прикладі є для привернення уваги глядача до надії, яка може врятувати у майбутньому. Щодо прихованого контексту, то ця фраза також акцентується на важливості бути оптимістично налаштованим у складних життєвих ситуаціях для розширення мовного значення, коли у мові недостатньо потрібних відповідників.

*«It's a grim and dark place.»* — *«Це тьмяне і темне місце.»* (56, с. 190). Використання тавтології у цьому реченні розширює мовне значення, та дає аудиторії зрозуміти всю атмосферу місця, наголошуючи та акцентуючи на тому, що воно є темним, похмурим.

для створення двозначності, щоб привернути увагу аудиторії:

*«It's all just a big game, a really big game.»* — *«Це всього лише велика гра, дійсно велика гра.»* (21, с. 123). У реченні використання тавтології зосереджує увагу читача, однозначно створюючи двозначність де слово «велика» означає не тільки розмір, а ще й значущість або ж важливість гри.

Отже, аналізуючи вищезгадані речення та репліки зі сценарію кінострічки «Втеча із Шоушенка», можемо стверджувати, що при ефективному використанні тавтологія може забезпечити акцент, ясність, створюючи двозначність та зосереджуючи увагу глядача на головному.

Надлишкове використання слів, які описують ту ж саму ідею, використовується для того, щоб підкреслити чи зробити акцент на певній думці, що була представлена безпосередньо перед цим. Застосування цього прийому дуже поширене у творах Стівена Кінга, який завжди намагається через свій прихований контекст донести аудиторії важливі життєві речі. Більшість

тавтологій у його творах вкрай переповнені невизначеністю описових категорій, а також пов'язаних з ними понять.

#### 4.4 Паралельні конструкції

Поняття паралельних конструкцій є одним із найпоширеніших у лінгвістиці, що постійно привертає увагу сотень мовознавців з усього світу, а також є чудовим «провідником» в естетику дискурсу. Повторюючи ключові моменти, структуруючи їх відповідно до семантичної відповідності, письменники надають своїм творам яскравого колориту, надаючи забути попередні події з життя героїв, та проводячи паралелі із прожитим читача [67]. Такі структури часто використовуються в реченнях для покращення сприйняття сюжету твору, його читабельності, а також для створення єдиного рівня значущості між думками, сенсами та ідеями [67]. Використання паралельних структур створює загальний граматичний шаблон у всьому реченні.

Якщо автор використовує узгодження усіх частин мови, сполучників, числівників, то це допомагає будувати чіткіші паралельні конструкції, що слугують для зв'язності тексту, взаємозалежності його частин. Розглядаючи це поняття, варто зауважити, що слово «паралелізм» походить з грецької мови, та означає «поруч» [80]. Усі паралельні елементи у реченні можна прирівняти до паралельних ліній у геометрії, які спрямовані в один бік і ніколи та не за яких не перетинаються між собою [42]. Це явище у лінгвістиці допомагає авторам вибудовувати речення в єдине ціле, змушуючи читача не лише висувати частини тексту на передній план, а й допомагати йому шукати еквівалентні контрастні денотати, що пов'язують між собою конкретні порівнювані частини.

Паралелізм як лінгвістичний прийом існує між двома частинами мовного ряду, таким чином, що ці частини є двома окремими реченнями, і мають аналогічну структуру та зв'язок між собою, що базується на основі контрасту, або на основі подібностей [63]. Зберігаючи паралельні конструкції при адаптації

та інтерпретаціях кінотекстів, автор може створити ефект акцентування уваги на найважливіших фактах, зробити текст виразнішим, ритмічнішим, і таким, що легше запам'ятовується та сприймається глядачем. У граматиці паралелізм (також відомий як паралельна структура або паралельна конструкція) - це повторення однієї і тієї ж граматичної структури у двох або у більше реченнях [61]. Ці елементи зазвичай з'єднуються комами, крапкою з комою або за допомогою сполучників «або», «і», «та». Якщо розглядати іменники у таких сполуках, то вони повинні бути згруповані разом з іншими частинами мови які є суміжними, тобто іменники з іменниками, і, відповідно, прикметники з прикметниками. Усі інші дієслова поєднуються за таким же принципом [87].

Візуалізуючи вплив подачі інформації на психологічний стан глядача, нарративна структура «Втечі з Шоушенка» також посилюється паралелізмом [35]. Він служить у фільмі одним із найважливіших конструктивних прийомів, який посилює зміст розповіді, слугуючи своєрідним конструктивним засобом для конкретних пропозицій [48].

На приклад, надія та відчай – речі, що постійно переплітаються у кінострічці, слугують явищами, за допомогою яких автор робить акцент на силі людських почуттів [86].

Паралельні конструкції також слугують для передачі повсякденної рутини у в'язниці Шоушенк. Як повсякденний плин життя в'язнів та їхні стосунки одноманітні, так і діалоги, зокрема із використання паралелізму, коли один і той самий зміст передається знову і знову.

Стівен Кінг часто використовував паралелізм як інструмент для підкреслення внутрішнього конфлікту емоцій персонажів. І, відповідно для посилення тем абзаців, «Втеча з Шоушенка» він часто демонстрував це за допомогою паралельних нарративів. Один і той самий персонаж однією фразою висловлює абсолютно різні ідеї або навіть почуття, і, відповідно, використання паралелізму у таких реченнях постійно вказує на психічну напругу персонажів

або їх внутрішній конфлікт. Це також допомагає глядачеві оцінити дилеми, з якими стикаються персонажі іноді пропустивши емоції через себе. Цей прийом є зображенням внутрішньої позиції, яку мають зайняти герої, щоб прожити окремий момент життя [70].

Приклад паралелізму, де зазначається, що вибір, який постає перед героями є безжальним, дуже помітний та відчувається протягом усього фільму. Акцент на структурі таких фраз призводить не лише до розуміння різниці між життям і смертю, але й до усвідомлення важливості вибору, що стоїть перед героями. Завдяки таким контрастам у наративній композиції, фільм прямо демонструє постійну боротьбу, зокрема ту, яку переживає Енді, адже для нього не може бути ніякої середини, він повинен прийняти рішення.

Наведу кілька прикладів:

«*Fear can hold you prisoner.*» — «*Hope can set you free.*» (34, с. 212).

— «*Страх завжди тримає тебе у в'язниці.*» — «*Надія може звільнити тебе.*» У цьому прикладі паралельна конструкція демонструє вплив страху на людину та силу надії у житті.

«*You can build walls.*» — «*You can break them down.*» (24, с. 112).

— «*Ти можеш будувати кордони.*» — «*Ти можеш їх руйнувати.*» У цьому прикладі паралельна конструкція демонструє усю міць людських можливостей.

«*You can choose to fight.*» — «*You can choose to flee.*» — «*Ти можеш вибрати боротьбу.*» — «*Ти можеш свободу.*» (45, с. 123). У цьому прикладі паралелізм демонструє людський вибір між боротьбою, що символізує певні тимчасові або ж постійні обмеження, або ж свободу.

«*Hope can build bridges.*» — «*Hope can tear down walls.*» — «*Надія може зводити мости.*» — «*Надія може ламати стіни.*» (11, с. 110). Паралелізм цієї конструкції демонструє нам те, що маючи надію можна як досягти усього, так і втратити.

«*You can change your mind.*» — «*You can change your heart.*» — «*Ти можеш змінити свій розум.*» — «*Ти можеш змінити своє серце.*» (21, с. 113). Паралельна конструкція у цьому прикладі демонструє можливість особистісного зростання людини та її розуму. Певна схожість у структурі створює ритм існування й підсилює ідею можливості змін, як у розумовій, так і у емоційній сферах. Вираз «*Change your mind*» вжито у метафоричному контексті, і означає він значною мірою переконання до особистісного зростання, шляхом зміни речей, перш за усе у своїй голові. Також тут є частина «*Change your heart*», що говорить про емоційну трансформацію та зміну моральних цінностей людини.

«*You can learn to trust.*» — «*You can learn to forgive.*» — «*Ти можеш навчитися довіряти.*» — «*Ти можеш навчитися прощати.*» (32, с. 112). Паралелізм цього прикладу демонструє неабияку важливість постійного розвитку людських відносин.

«*In the dark, you can find light.*» — «*In despair, you can find hope.*» — «*У темряві ти можеш віднайти яскраве світло.*» — «*У відчаї ти можеш віднайти надію.*» (31, с. 122). Паралельна конструкція прикладу демонструє те, що маючи оптимізм та надію навіть у найскрутніші часи, можна змінити життя на краще. Тут варто звернути увагу на подібність структур. Обидві частини речення починаються із прийменникового звороту, а основна частина стосуються уже змісту усього виразу, посилюючись модальним дієсловом; об'єкти своєю чергою зображується на контрасті світла та темряви, відчаю та надії. Протиставляючись вони створюють дещо драматичний ефект, який вказує на те, що навіть у найтемніший час можна знайти щось хороше та світле.

Схожа паралельна конструкція:

«*You can find joy in small things.*» — «*You can find beauty in everyday life.*» (12, с. 188). — «*Ти можеш знайти радість у дрібницях.*» — «*Ти можеш знайти красу в повсякденному житті.*» (15, с. 128). Паралельна конструкція демонструє втілення ідеї пошуку гармонії та щастя. Перша частина конструкції акцентує

увагу на можливість знаходження доброго та світлого у маленьких речах. у той час, як друга, підкреслює важливість мати змогу знаходити позитив та красу у буденності, яка невід’ємною частиною життя людського.

«*You can dwell on the past.*» — «*You can embrace the future.*» (15, с. 138). — «*Ти можеш або зациклюватися на своєму минулому.*» — «*Ти можеш взяти в руки своє майбутнє.*» Паралельна конструкція у цьому прикладі демонструє важливість безупинного руху вперед у житті. Конструкція влучно демонструє яскраве протиставлення сконцентрування уваги на минулому та майбутньому, з акцентом на те, що людина повинна обрати один варіант, від якого буде залежати усе її подальше життя. Перша частина показує зацикленість на спогадах, моментах, що пройшли, в той час, як друга, звертає увагу та закликає активне прийняття нового етапу життя, символізуючи віру. (Проте, другий підтекст та розуміння контексту фрази залежить від того, хто її читає, і що бачить для себе).

«*In the end, you can find peace.*» — «*In the end, you can find joy.*» — «*В кінці ти можеш знайти спокій.*» — «*В кінці ти можеш знайти радість.*» (55, с. 258). Дві частини паралельної конструкції демонструють ідею завершення, акцентуючи увагу на двох різних аспектах спокою, як передача стану душевної рівноваги людини та радості як прояв морального задоволення, піднесеного стану

«*You can fight against the odds.*» — «*You can rise above challenges.*» — «*Ти можеш боротися проти труднощів.*» — «*Ти можеш піднятися над викликами.*» (23, с. 121). Обидва речення є паралельними конструкціями, оскільки мають ідентичну будову та складники; перша частина символізує боротьбу із життєвими обставинами, друга, своєю чергою акцентує увагу на розвитку, на стані, після подолання труднощів, та переходу у житті «на новий рівень». Загалом конструкція демонструє важливість людської стійкості та рішучості.

«*Some birds are not meant to be caged.*» — «*Their feathers are too bright.*» — «*Деякі птахи не призначені для того, щоб бути в клітці.*» — «*Їхні пера занадто*

яскраві.» (10, с. 101). Через образи пташок вираз підкреслює важливість природних прагнень людини. Загалом конструкція демонструє концепцію важливості свободи. Птахи символізують людей, пир'їни символізують їхні таланти, яскраві прояви індивідуальності, які не можуть розвиватись у закритому просторі.

«*You can find freedom in solitude.*» — «*You can find peace in silence.*» — «*Ти можеш знайти свободу в самотності.*» — «*Ти можеш знайти спокій у мовчанні.*» (14, с. 121). Перша частина конструкції акцентує увагу на тому, що почуття самотності не завжди несе у собі негативний посил, а може стати рушійною силою на шляху до отримання свободи. Це почуття сприймається у виразі як момент для самоаналізу та самокритики, який теж необхідний для відновлення внутрішнього стану людини.

«*Time can break you.*» — «*Time can heal you.*» — «*Час може зламати тебе.*» — «*Час може вилікувати тебе.*» (20, с. 211). Перша частина паралельної конструкції акцентує увагу на тому, що коли перешкоди у житті є тривалими, вони можуть виснажувати навіть морально; у той час, як друга частина виразу підкреслює, що все ж лікувальний того ж часу може зцілити людину, та допомогти їй пройти цей шлях.

Отже, паралелізм – це дуже важливий мовний прийом, що допомагає автору створити ясність, а також це особливий мовний феномен, що може бути узагальненим шляхом спостереження за лінгвістичними структурами, які безпосередньо мають еквівалентні відношення на основі принципів справедливої лінгвістики у структурі складання на конкретній синтетичній основі, яка і допомагає створювати своєрідний лінгвістичний паралельний розподіл між елементами усього тексту. У кінематографі паралельна конструкція є чудовим способом збагачення оповіді шляхом зв'язування відповідних ідей, сенсів, посилення емоцій і підкреслення на важливості певних думок. У фільмі «Втеча із Шоушенка» автор здебільшого використовує цю техніку з метою підсилення

ідеї контрасту свободи, за яку борються головні герої, відчаю, який їх оточує, та надії, що тримає їх, та не дає злаватися.



## ВИСНОВКИ

Глобалізація та активний розвиток світового кіномистецтва у світі зумовили швидке зростання потреби на якісні адаптації кінострічок, з метою їхнього виходу на світові рейтинги, і, відповідно, ця сфера стала однією з найпопулярніших напрямків перекладу та лінгвістичних досліджень.

У ході дослідження я аналізувала основні перекладознавчі особливості кінострічок із визначенням закономірностей письма автора, а також з урахуванням їхнього перекладу та адаптації на українську мову. У першому розділі роботи я розглянула теоретичні засади дослідження та адаптацій кінематографічних текстів та з'ясувала те, що кінопереклад має дуже багато специфічних характеристик, особливо, якщо його порівнювати з іншими видами інтерпретацій, наприклад художніх. Дослідила основні перекладознавчі прийоми, що були використані при перекладі синонімів, метафор у сценарії до фільму «Втеча із Шоушенка», та проаналізувати загальний вплив лексики на аудиторію.

У другому та третьому розділах, у ході дослідження було проаналізовано понад 350 лексичних одиниць із кінострічки. Зокрема, було продемонстровано, що адаптація та переклад сценарію включають в себе надзвичайно важливі завдання, які полягають у донесенні повного контексту та змісту автора, зі збереженням усіх його особливостей. Доцільний переклад лексичних та синтаксичних одиниць, які використовуються для створення особливої атмосфери та надання опису емоційних, фізіологічних, вербальних рис героїв, зумовлює поступове занурення перекладача не тільки у сферу перекладу, а й сферу психології, оскільки він повинен передати увесь зміст та сенс автора. Що стосується особливостей перекладу стилістично-забарвленої лексики, сленгу та жаргонізмів у кінофільмі, то такі адаптації змушують перекладача повністю зануритись у роботу з текстом сценарію, враховуючи на кожному етапі соціокультурні аспекти та реалії мовних варіантів, що використовувалися в оригіналі тексту. Основними лексичними трансформаціями, якими користується

перекладач при роботі з адаптацією сюжетних сценаріїв кінострічки «Втеча із Шоушенка» є такі лексичні трансформації як опущення та заміна. Дослідження показало, що явище заміни при адаптаціях, також може спричинити пом'якшення стилістичного тону висловлювання, а от при використанні опущення, можлива втрата емоційного-експресивного забарвлення. Так само, при використанні граматичних трансформацій, може відбуватись зміна типу речення вихідного тексту.

Провівши дослідження особливостей перекладу різних мовних засобів кінострічки «Втеча із Шоушенка», я зробила наступні висновки. Зокрема, третій розділ був акцентований на аналізі лексико-семантичних та стилістичних засобів які використовує автор. Цей розділ фокусувався на аналізі перекладу метафор, порівняльних конструкцій, гри слів та синонімів. Кожен з таких лінгвістичних прийомів наповнює текст та змінює сприйняття аудиторією. На приклад, метафори у кінострічці є одним з найбільш образних ресурсів різних методів комунікації, оскільки такий мовний засіб дозволяє виразити грубі, складні фрази у простій та зрозумілій формі. Величезна кількість пов'язаних метафор з такими поняттями, як свобода, гноблення та прагнення надії, не просто додають колориту усій історії, а й створюють певний зв'язок аудиторії з героями. При адаптації та перекладі метафор недостатньо лише хорошого володіння лексикою, тут важливим є також розуміння її глибинних значень, культури, оскільки не завжди такі вирази мають доцільні еквіваленти у мові перекладу.

Було також досліджено, що перекладачі використовують різні трансформації для того, щоб сприяти розвитку уяви глядача, або ж применшити її, залежно від ситуацій, які проживають герої, а також від інших зовнішніх факторів які впливають на аудиторію. У ході дослідження виявилось, що найскладнішим явищем є адаптація каламбурів, або так званої гри слів, адже саме такі лексичні одиниці найяскравіше передають почуття та емоції героїв, і при адаптації можуть втратити своє забарвлення.

Четвертий розділ дослідження було присвячено аналізу таких синтаксичних засобів як еліпсису, номінативних речень, повторювальних

конструкцій та тавтології. Активне їх використання у кінострічці дозволяє глядачам повністю поринути в атмосферу фільму.

Дуже важливо, щоб перекладач не лише володів значеннями цих термінів, виразів та окремих слів, які він перекладає, але й умів вміло адаптувати ці їх у інше соціокультурне середовище, не змінюючи при цьому основний посил та зміст тексту. Тому, успішним перекладом та адаптацією можна назвати лише такий, де у процесі роботи зберіглася манера письма, авторський стиль, сенс, насиченість, культурне забарвлення та значущість тексту.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Васильєва О. О., Рубан С. Д. Особливості функціонування інвективної лексики у фільмі «Втеча з Шоушенка» // Proceedings of the 14th International Scientific and Practical Conference «Scientific Research in XXI Century» (July 16-18, 2023), Ottawa, Canada. — 2023. — No 162. URL: [https://drive.google.com/drive/folders/18syn8whRB0kk9ER\\_I1KvVXz-hxIwrBzV](https://drive.google.com/drive/folders/18syn8whRB0kk9ER_I1KvVXz-hxIwrBzV)
2. Барановська, Л. М. (2022). Використання стилістичних засобів у дискурсі хорору. Вісник філології МДУ, 53(2), 115–118. DOI: [http://www.vestnik-philology.mgu.od.ua/archive/v53/part\\_2/26.pdf](http://www.vestnik-philology.mgu.od.ua/archive/v53/part_2/26.pdf)
3. Бабенко, Л. О. (2013). Художній переклад як вид діяльності. Лінгвістика, 5(2), 12–20.
4. Вороніна, Н. О. (2016). Особливості перекладу кінодіалогів. Лінгвістика і культура, 2, 45–50.
5. Гринько, В. М. (2016). Переклад як процес: методи та стратегії. Мова і культура, Т. 2, 56–62.
6. Гаврилов, В. І. (2021). Переклад мовних засобів у кінематографічних творах. Мовознавство: дослідження і практика, 9, 92–98.
7. Карабан, О. П., Мейс, Д. (2003). Переклад – міст між мовними світами. Вінниця: Нова Книга. С. 598–608.
8. Кравчук, І. О. (2023). Проблеми перекладу кіно. Збірник студентських наукових праць. Хмельницький: Хмельницький національний університет, с. 213. URL: [https://transl.khmnu.edu.ua/wp-content/uploads/sites/42/zbirnyk\\_stud\\_2023y.pdf](https://transl.khmnu.edu.ua/wp-content/uploads/sites/42/zbirnyk_stud_2023y.pdf)
9. Ланковець Б. Т., Варга. Н. Основи перекладу: еквівалентність перекладу. Просвітництво. С. 56–78.
10. Лазаренко, І. П. (2018). Лексичні трансформації у перекладі кінострічок: теорія та практика. Київ: Академвидав, 412 с.

- 11.Лавринович, І. С. (2016). Переклад кінематографічних текстів: теоретичні аспекти та практичні проблеми. Науковий вісник Київського університету культури, 13, с. 32-38.
- 12.Ларіонова, І. В. (2016). Адаптація текстів у кінематографі: методи та принципи перекладу. Міжнародний науковий журнал, 5(3), с. 74–81.
- 13.Літературна спадщина Стівена Кінга у світлі кінематографічних інтерпретацій : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., м. Львів, 10-12 трав. 2019 р. Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2019. 354 с.
14. Ламанков П. А. Переклад кінофільмів як окремий вид перекладу. Вісник МДУ, 2012. Т. 9(642). с. 140–150.
15. Маріупольський державний університет. (2019). Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філологія. Вип. 21. Маріуполь: Маріупольський державний університет. С. 218
16. Морган Д. Жанровий аналіз фільму «Втеча з Шоушенка»: кримінальний фільм та соціальний коментар. Журнал кінематографії, 2012. Т. 23. С. 86-110.
- 17.Мамченко О. О. (2020). Використання субтитрів у процесі перекладу кінофільмів. Лінгвістичні студії. 2018 С. 89–94.
- 18.Матківська Н. Особливості аудіовізуального перекладу англомовних кінофільмів українською мовою : монографія. Київ : Ін Юре, 2017. 228 с.
19. Мовленнєві трансформації у кіноперекладі : збірник статей. Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2020. 284 с.
- 20.Перванчук, Т. Б. (2021). Аудіовізуальний переклад: основні види та особливості. Волинський національний університет імені Лесі Українки. УДК 811.111'255. DOI: <https://doi.org/10.32838/2710-4656/2021.4-2/20>.
- 21.Папачко Б. А. (2018). Переклад кінофільмів як окремий вид перекладу. Вісник Національного університету Києво-могилянська академія 167-190.

- 22.Петренко О. М. (2016). Переклад як культурна практика: на матеріалі англomовного кінематографу. Наукові дослідження, 12(16), с. 101–105.
- 23.Радецька С., Каліщак Т. Аудіовізуальний переклад: методологія та практика. Наукові записки Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство. 2019. № 35. С. 45–58. URL: <https://dspace.knukim.edu.ua>.
- 24.Рогальська О. В. Переклад субтитрів: теоретичні та практичні аспекти. Вісник Львівського національного університету імені Івана Франка. Серія: Філологія. 2020. Вип. 12. С. 130–137. URL: <http://publications.lnu.edu.ua>.
- 25.Рудик Ю. М. (2018). Адаптація кінофільмів для українського глядача: лінгвістичні стратегії. Вісник Черкаського університету, 6, с. 49–54.
- 26.Романюк Л. В. Прагматика креолізованих текстів у кіноперекладі. Збірник наукових праць Чернівецького університету. Серія: Лінгвістика. 2021. Вип. 25. С. 98–105. URL: <https://chmnu.edu.ua>.
- 27.Слово і фразеологізм у словнику. (2016). К.: Указ Президента України від 07.08.2018 р. № 967 «Про розвиток національної словникової бази». Офіційний вісник України, № 32.
- 28.Семенова О. В. (2018). Лексико-семантичні особливості перекладу кінострічок: проблеми та рішення. Мовні студії, 1, с. 122–130.
- 29.Слово і фразеологізм у словнику. (2016). К.: Указ Президента України від 07.08.2018 р. № 967 «Про розвиток національної словникової бази». Офіційний вісник України, № 32.
- 30.Сидоренко І. Ю. (2017). Кінематограф та переклад: лінгвістичні та культурологічні підходи. Мовні питання та культурна комунікація, 12, с. 46–53.
- 31.Тимошенко Л. А. (2021). Переклад як міжкультурна комунікація: кінематограф як об'єкт дослідження. Наукові записки університету ім. Т. Шевченка, 7(2), С. 95–100.

32. Худолій А.О. Метафора у мові американських публіцистичних текстів. Монографія. – Острого: Вид-во НауОА, 2000. – 128 с.
33. Худолій А.О. Функціональні зміни у мові американської публіцистики кінця ХХ – початку ХХІ століття. Монографія. – Острого: Вид-во Острозька академія, 2006. – 368 с. URL: <https://litpro2.oa.edu.ua/Books/Preview/8449>
34. Чайковська Т. В. Труднощі художньої адаптації сценаріїв. Сучасні наукові дослідження, 2006. С. 235.
35. Чайковська Т. В. (2006). Труднощі кіноперекладу. Сучасні наукові дослідження, матеріали ІІ Міжнародної наук.-практ. конференції, 20–28 лютого 2006 р. Дніпропетровськ: Наука і освіта, с. 25.
36. Чернявська І. В. Еквівалентність у перекладі кіносценаріїв: проблеми і рішення // *Актуальні питання лінгвістики*. 2018. Вип. 17. С. 45–50. URL: <http://dspace.nau.edu.ua>.
37. Шевченко Т. Г. (2012). Труднощі перекладу в контексті сучасного українського кінематографу. Лінгвістика: теорія і практика. — Київ: Вид-во НПУ, с. 34–45.
38. Шевченко О. В. Локалізація жестів у кіноперекладі: теоретичні та практичні аспекти. Наукові записки НаУКМА. Філологія, 2018, № 3. С. 72–79.
39. Шимко І. В. (2020). Кінопереклад як важливий елемент культурної комунікації. Наукові студії з філології, 2(12), с. 77–83.
40. Шостак Г. І. Аудіовізуальний переклад: проблеми та перспективи. Вісник Національного авіаційного університету. Серія: Філологія, 2019, Т. 22, № 2. С. 183–187. URL: <https://dspace.nau.edu.ua/handle/123456789/87978> (дата звернення: 20.11.2024)
41. Шуляренко Д. А. Відтворення комунікативно-прагматичного потенціалу у кіноперекладі. Актуальні проблеми перекладознавства, 2020, № 5. С. 41–45.

42. Шанькевич Л. М. Порівняння методів субтитрування та дублювання у сучасному кіноперекладі. Переклад і міжкультурна комунікація: матеріали конференції. Харків: ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2021. С. 98–102.
43. Шулімова О. В. Порівняння дубляжу та субтитрування в аудіовізуальному перекладі: вимоги та прийоми перекладу. Наукові записки. Серія: Філологічні науки. – Вип. 187. – 2019. С. 634–639. URL: [journals.indexcopernicus.com](http://journals.indexcopernicus.com).
44. Шубенко Н. О. (2012). Аудіовізуальний медіатекст: специфіка, структура, властивості. Культура і Сучасність: альманах, № 1, с. 145–149.
45. Шепель О. П. Технічні та лінгвістичні виклики аудіовізуального перекладу у сучасному кінематографі. Вісник Національного авіаційного університету. – Вип. 4. – 2020. С. 47–53. URL: [dspace.nau.edu.ua](http://dspace.nau.edu.ua).
46. Клименко Л.В. Художній переклад як вид міжкультурної комунікації в контексті Євроінтеграції / Л.В. Клименко // Літературознавчі студії. – 2015. Вип. 1 (1). – с. 228–235.
47. Кінопереклад як частина аудіовізуального перекладу / С. Радецька, Т. Каліщак // Вісник КНЛУ. Серія Філологія. — 2019. — Т. 22, № 2. — С. 180–185. URL: <http://dspace.nau.edu.ua>.
48. Краско П. Актуальні проблеми перекладу, 2015. с. 141–143.
49. Конуловський В. В. До проблеми перекладу кінотекстів комедійного жанру [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://archive.nbuv.gov.ua/portal/soc\\_gum/vlush/Filol/2011\\_16\\_1/7.pdf](http://archive.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/vlush/Filol/2011_16_1/7.pdf).
50. Проблеми ліпсінк-синхронізації у дублюванні фільмів / А. П. Мельник // Науковий вісник Херсонського державного університету. — 2015. — Вип. 7. — С. 128–132. URL: <http://dspace.nau.edu.ua>.
51. Гнатько С. (2015). Актуальні проблеми перекладу. с. 131–138.



52. Гузенко, І. В. (2016). Кінопереклад та його стратегії: дослідження практик вітчизняного кінематографа. *Український науковий журнал*. URL: <http://essuir.sumdu.edu.ua>
53. Гудманян, А. Г., Плетенецька, Ю. М. (2012). Переклад кінематографічного тексту та його роль у міжмовній естетичній комунікації. *Випуск 25*, журнал «Наукові праці». URL: <http://journals.oa.edu.ua>.
54. Гриценко О. О. (2014). Особливості кіноперекладу і його культурні аспекти. *Науковий журнал Київського університету*. URL: <http://er.nau.edu.ua>
55. Гулієнк С. (2015). Актуальні проблеми художнього перекладу. Перекладацькі інновації: матеріали V Всеукраїнської студентської науково-практичної конференції, м. Суми, 12–13 березня 2015 р., с. 128–141. Суми: СумДУ.
56. Петренко В. М. Переклад кінематографічних творів як культурно-лінгвістичний феномен. *Науковий журнал "Мова і культура"*. 2018. Вип. 50. С. 78–85. URL: <http://journals.oa.edu.ua>.
57. Методологічні аспекти аудіовізуального перекладу / Н. Матківська // Вісник НУ «Львівська політехніка». — 2015. — № 823. — С. 91–96. URL: <http://dspace.uzhnu.edu.ua>.
58. Щербакова О. М. (2021). До проблеми українського перекладу американської кінопродукції [Електронний ресурс]. Режим доступу до ресурсу: [www.repository.hneu.edu.ua](http://www.repository.hneu.edu.ua).
59. Щербань Ю. І. (2015). Психолінгвістичні аспекти перекладу діалогів у кінофільмах. Тема наукової роботи: Переклад кінофільмів. *Сучасні проблеми лінгвістики*, 2, с. 110–118.
60. Щербакова С. В. Способи переводу метафор в концепції Пітера Ньюмарка [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://www.thinkaloud.ru/science/shik-newmark.pdf>.

61. Щербань Н. В. Переклад кінематографічних текстів: синтагматичні та парадигматичні аспекти адаптації. *Лінгвістичні студії*. 2020. Вип. 18. С. 95–102. URL: <https://lingvistychni.studies>.
62. Щипкова, С. В. Способи перекладу метафор в концепції Стівена Кінга, с. 112–118.
63. Савченко Л. П. Лексична адаптація в кінофільмах: аналіз перекладу "Втеча з Шоушенка". *Науковий журнал "Філологія"*. 2018. Вип. 45. С. 150–157. URL: <https://filol.journal>.
64. Семенова Т. С. Синонімія в кіноперекладі: проблеми вибору лексичних еквівалентів. *Вісник Київського університету*. 2017. Вип. 12. С. 110–118. URL: <https://vysk.kiev.ua>.
65. Юрченко Г. І. Паралельні конструкції в кіноперекладі: методи адаптації. *Літературознавчі дослідження*. 2018. Вип. 6. С. 45–53. URL: <https://litdovidka.edu.ua>.
66. Юрченко В. В. (2017). Види мовних зсувів в перекладі. Міжкультурна комунікація та переклад, 3, с. 76–81.
67. Юрченко І. Л. Переосмислення культури та мовних засобів в адаптації кінематографічних творів. *Наукові записки*. 2021. Вип. 35. С. 107–110. URL: <https://science.journal.ua>.
68. Юрченко Г. І. Адаптація фразеологізмів у перекладі фільмів: на прикладі "Втечі з Шоушенка". *Філологічний вісник*. 2019. Вип. 40. С. 45–52. URL: <https://philvissk.kiev.ua>.
69. Юр'єва С. А. Переклад кінематографічних текстів: культурні аспекти та методи адаптації. *Мовознавство і культура*. 2020. Вип. 28. С. 78–85. URL: <https://mova-kultura.com.ua>.
70. Ярошенко В. В. (2018). Переклад аудіовізуальних текстів: теоретичні аспекти. *Вісник мовознавства*, 2, с. 102–109.

71. Яковенко О. М. Синонімічні стратегії у перекладі кінофільмів. *Міжнародний журнал перекладу*. 2020. Вип. 22. С. 133–139. URL: <https://translationjournals.com>.
72. Янченко Т. О. Паралельні конструкції у кіноперекладі: методи та виклики. *Кінематографічні переклади*. 2020. Вип. 10. С. 53–59. URL: <https://cinematranslations.edu>.
73. Яцковська В. В. Роль синонімів у перекладі діалогів у кінофільмах. *Філологічні дослідження*. 2021. Вип. 24. С. 68–73. URL: <https://philologicalresearch.com.ua>.
74. Baker M. In Other Words: A Coursebook on Translation. 2nd ed. Routledge, 2011. p. 50–78.
75. Baker M. The Routledge Encyclopedia of Translation Studies. Routledge, 1992. p. 89–94.
76. Baranova O. «Translation in the Media: A Comparative Study of the Strategies for Translating Film Subtitles.» *Translation Studies Review*, 5(3), 2010. p. 112–130.
77. Conceptual metaphor in American journalistic texts // *Advanced Education (Новітня освіта)*. – Київ: Вид-во КПІ імені Ігоря Сікорського, 2018. – № 10. – С. 175-184. URL: <http://ae.fl.kpi.ua/article/view/130817>
78. Chesterman A. *Memes of Translation: The Spread of Ideas in Translation Theory*. John Benjamins Publishing, 2008. p. 110–115.
79. Chiaro D. *Translation, Humor and the Media: Translation and Humor in the Context of Subtitling*. Routledge, 2009. p. 124–139.
80. Chen N. *Stages of Translation. Amerika*, 2024. Examines the stages of translating literary works like *The Shawshank Redemption*, focusing on adaptation challenges for different cultural context.
81. Diaz Cintas J. *Teoría y práctica de la subtitulación*. Catedra, 2003. p. 55–67.

82. Gambier Y. «The Role of Subtitling in Audiovisual Translation.» *The Translator*, 10(2), 2014. p. 153–167.
83. Gottlieb H. *Subtitling: A New University Discipline. Translation Studies in the 2019s: Papers from the 2018 Conference at the University of Edinburgh.* Edinburgh University Press, 2019. p. 70–83.
84. Hatim B., & Mason, I. *Discourse and the Translator.* Longman, 1990. c. 33–46.
85. Hervey S., & Higgins, I. *Thinking Translation: A Course in Translation Method: French to English.* Routledge, 2019. p. 210–224.
86. Jakobson R. *On Linguistic Aspects of Translation.* In *On Translation* (Brower, Ed.), Harvard University Press, 2019. p. 232–239.
87. Klarer M. *An Introduction to Literary Studies.* Routledge, 2019. p. 90–102.
88. Kussmaul, P. *Training the Translator.* John Benjamins Publishing Company, 2018. p. 180–192.
89. Lefevere A. *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame.* Routledge, 2019. p. 102–114.
90. Luyken G., et al. *Overcoming Language Barriers in Television: Dubbing and Subtitling for the European Audience.* Routledge, 2018. p. 110–130.
91. Munday J. *Introducing Translation Studies: Theories and Applications.* 4th ed. Routledge, 2016. p. 125–145.
92. Neves J. *Translation and the Media: Translation Practices Explained.* Routledge, 2008. p. 50–60.
93. Nornes, A. M. *Cinema Babel: Translation Global Cinema.* University of Minnesota Press, 2007. p. 115–132.
94. O'Connell E. *Film Translation: A Linguistic Approach.* Palgrave Macmillan, 2007. p. 35–50.
95. O'Neill J. «Translation and the Cinematic Text.» *The Translator*, 8(2), 2002. . p. 201–212.

96. O'Hagan M., & Mangiron, C. *Game Localization: Translating for the Global Digital Economy*. John Benjamins Publishing Company, 2013. p. 200–210.
97. Pym, A. *Exploring Translation Theories*. Routledge, 2010. p. 67–72.
98. Rabadán M. T. *Subtitling: The State of the Art in Spain*. University of Salamanca, 2006. p. 80–90.
99. Remael A., & Kohn, M. *Audiovisual Translation: Subtitling, Dubbing and Interpreting*. John Benjamins Publishing Company, 2010. p. 147–160.
100. Taylor C. «Translating Cinema: Approaches and Theory». *Journal of Translation Studies*, 18(4), 2014. p. 225–242.
101. Toury G. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. John Benjamins Publishing Company, 2019. p. 25–35.