

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХЕРСОНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

Факультет іноземної філології
Кафедра перекладознавства та прикладної лінгвістики

КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА (ПРОЄКТ)

з теми:

«СТРАТЕГІЇ І ТАКТИКИ ПЕРЕКЛАДАННЯ КІНОТЕКСТУ»

Виконала: студентка 431 групи
Спеціальності 035.04 Філологія
(германські мови та літератури
(переклад включно) (переклад))
Освітньо-професійної програми
«Філологія (германські мови та
літератури (переклад включно))»
Токаренко Катерина Романівна
Керівник к. філол. н., доц. Цапів А.О.
Рецензент к. пед. н., доц. Гоштанар І.В.

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. Теоретичні засади дослідження перекладу кінотексту	6
1.1. Кінотекст як об’єкт філологічних досліджень.....	6
1.2. Основні поняття термінологічної системи кіноперекладу.....	12
1.3. Поняття кіножанру з позиції перекладознавства.....	18
РОЗДІЛ 2. Стратегії і тактики перекладу кінотексту	21
2.1. Анімаційний фільм як об’єкт перекладу.....	21
2.2. Комедійний фільм в аспекті кіноперекладу.....	25
2.3. Специфіка перекладання документального кінофільму.....	29
2.4. Особливості перекладу кінотексту жанру фентезі.....	33
ВИСНОВКИ	39
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	42

ВСТУП

Наукову роботу присвячено вивченню головних стратегій і тактик їх реалізації, які застосовує перекладач для перекладання кінотекстів жанру анімаційних фільмів, кінокомедій, документальних фільмів та кінотекстів жанру фентезі.

За останні 15 років західна культура робить вирішальний вплив на культуру нашої країни, і кіноіндустрія англomовних держав, у першу чергу США, є основним рушієм цього процесу. Лишаючи фахівцям політичну, історичну і культурологічну оцінку даного явища, слід зазначити, що найчастіше згаданий вплив спотворено до невпізнання несовісними «перекладачами» і «локалізаторами». Більш того: ситуація така, що адекватний переклад художнього фільму - швидше виняток, ніж правило. Головна причина - кількісна: обсяг інформації, яку потрібно перевести (кількість фільмів в тому числі), зросли в багато разів, а число фахівців - не так значно. Попит який утворився породив пропозицію – перекладачами стали найрізноманітніші люди, від журналістів і поетів, до математиків і поліцейських, що не могло не позначитися на загальному рівні якості. Далі: переклад художньої літератури, публіцистики, новин, наукових і технічних статей, юридичних документів гарно вивчений, має велику практику, традиції і відповідний обсяг довідкової літератури. Переклади фільмів до теперішнього часу розглядалися в кращому випадку як один з розділів художнього перекладу, досить легкий і не вимагає вдумливого вивчення.

Найскладнішим моментом в перекладі кінофільмів є переклад прямої мови. Для того щоб адаптувати документальні та художні фільми, необхідно досконало володіти власною мовою. Потрібно враховувати культурний рівень мовця, його вік, контекстуальне значення фраз, образність стилю. Також чимало труднощів доставляє переклад кумедних моментів і жартів. Уявлення про гумор у різних народів різне. І ось тут

тільки від перекладача залежить, чи зможе він «смішно» відтворити комічну ситуацію, щоб глядач також зміг посміхнутися в даний момент.

Переклад кінофільму вимагає від перекладача особливої віртуозності володіння мовою (мовою оригіналу і мовою перекладу), знань (енциклопедичних знань загалом, широкого контексту створення кінопродукції, досконалих знань культурних традицій, тощо) і досвіду (усного, писемного перекладу загалом, а також кіноперекладу зокрема).

Актуальність дослідження полягає в тому, що нині кіно має великий вплив на колективного реципієнта. На сьогоднішній день кількість зарубіжних, особливо англomовних фільмів, в масовому прокаті значно перевищує кількість фільмів будь-яких інших. Це обумовлює затребуваність перекладу фільмів іноземного виробництва. Сучасна кінопродукція в свою чергу підвищує вимоги до якості перекладу. Тож сьогодні кіно стає часто предметом дослідження в рамках багатьох дисциплін, таких як лінгвістика, соціологія, культурологія.

В даному випадку, перекладач повинен не тільки здійснювати адекватний переклад на зрозумілій мові, але при цьому також передавати задум режисера, акторів, не порушуючи цілісність і естетичну складову.

Об'єктом дослідження є тактико-стратегічний простір перекладання кінотексту, **предмет** вивчення становлять головні тактики і прийоми, реалізовані для перекладу текстів різних кіножанрів (анімаційний фільм, кінокомедія, документальний фільм та фентезі).

Мета нашої роботи – визначити і систематизувати магістральні стратегії, тактики і прийоми їх реалізації при перекладі кінотекстів різних жанрів.

Поставлена мета передбачає розв'язання таких **завдань**:

- обґрунтувати теоретичні засади та окреслити поняттєвий апарат дослідження;
- виявити специфіку перекладання анімаційних фільмів для дитячої цільової аудиторії;

- окреслити основні прийоми перекладання кінокомедій;
- визначити і схарактеризувати магістральні перекладацькі прийоми перекладання документальних фільмів;
- виділити та систематизувати стратегії і тактики перекладання кінотекстів жанру фентезі.

Матеріалом дослідження є кінотексти чотирьох жанрів – анімаційних, комедійних, документальних та фентезійних кінофільмів.

У роботі було використано такі **лінгвістичні методи дослідження**:

Основний метод, який використовується в роботі, - порівняльний. В якості допоміжних застосовується метод емпіричного дослідження - порівняння, класифікація, узагальнення. Використовуються також методи контекстуального і лінгвопрагматичного аналізу, описово-аналітичний метод і прийоми семантичного аналізу лексики.

Структура дипломної роботи складається з вступу, двох розділів, кожний з яких має підрозділи, висновків та списку використаних джерел.

Апробація результатів дослідження. Результати наукового дослідження висвітлено в одноосібній публікації («Стратегії і тактики перекладу кінотексту») матеріалів XI Всеукраїнської студентської науково-практичної конференції «Іноземні мови у сучасному комунікативному просторі» (Херсон, ХНТУ, 2020).

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ПЕРЕКЛАДУ КІНОТЕКСТУ

1.1. Кінотекст як об'єкт філологічних досліджень

Будь-яке мистецтво в тій чи іншій мірі звертається до почуття реальності у аудиторії. Кіно – в найбільшій мірі. Фантастика зіграла велику роль у світі кіно, починаючи з фільмів Мельєса, в перетворенні кінематографа в мистецтво. Але "почуття реальності", про який тут йде мова, полягає в іншому: яким би не було те, що відбувається на екрані у фантастичній події, глядач стає його очевидцем і нібито співучасником. Тому, розуміючи свідомістю ірреальність того, що відбувається, емоційно він ставиться до нього, як до справжньої події. З цим, як ми побачимо надалі, пов'язані специфічні труднощі передачі кінематографічними засобами минулого і майбутнього часу, а також умовно і в інших ірреальних способів в кінорозповіді: кіно, за своєю природою свого матеріалу, знає лише даний час, як, втім, і інші користуються образотворчими знаками мистецтва.

Кінематограф як технічний винахід, ще не став мистецтвом, в першу чергу, був рухливою фотографією. Можливість відобразити рух в ще більшій мірі збільшила довіру до документальної достовірності фільмів. Дані психології доводять, що перехід від нерухої фотографії до рухомого фільму сприймається як внесення об'ємності в зображення. Точність відтворення життя, здавалося, досягла межі [22, с.142].

Кіно як явище і вид діяльності з'явилося відносно нещодавно і поставило перед дослідниками нові завдання, пов'язані з різними дисциплінами: лінгвістикою, соціологією, інформатикою, перекладознавством та багатьма іншими. Кіно - скорочене від кінематóграф, тобто створення та демонстрація рухомих зображень (картинок). Кіномистецтво вивчається окремою дисципліною –

кінознавством; як відомо, такий вид діяльності отримав назву від кіноапарата «Кінематограф», винайденого братами Луї Жаном і Огюстом Люм'єр в кінці XIX ст. [21, с.327].

У середовищі перекладачів тривають дослідження кіноперекладу в парадигмі лінгвістики, міжкультурної комунікації та теорії перекладу. Проблеми кіноперекладу вимагають глибокого всебічного аналізу, оскільки вони впливають на сприйняття глядачами того, що відбувається на екрані. В роботі зіставляються обсяги термінів «аудіовізуальний переклад» і «кінопереклад», крім того, розглядаються основні етапи історії кінематографа і розвитку кіноперекладу.

Теоретичне осмислення особливостей кіноповідомлення призвело до створення такої наукової дисципліни, як семіотичне кінознавство, в якому можна виділити два основних напрямки. Одне з них представлено роботами П.Пазоліні (який вважає, що відмінностей між кіномови і вербальною мовою немає). Другий напрямок представлений роботами К. Меца і У. Еко (які заявляють, що кіномову позбавлено чітко визначених елементів, на відміну від вербальної мови) [24, с.42].

Майже одночасно з появою кінематографа з'явилася необхідність в кіноперекладі і його теоретичне обґрунтування.

Під кіноперекладом мається на увазі процес міжмовної обробки змісту оригінальних монтажних листів з подальшим ритмічно перекладеним текстом і його озвучування або введення в відеоряд в формі субтитрів. Мета «кіноперекладу» - міжмовне перетворення або трансформація кінотексту з повноцінним збереженням особливостей кіномови оригіналу. Кінопереклад неможливо віднести до усного, письмового, художнього перекладу; це особливий вид перекладу, тобто створення нового повноцінного кінотексту на мові перекладу з урахуванням візуального ряду [14, с.141].

Прийнято виділяти три основних види кіноперекладу - субтитрування, закадрове озвучення і дублювання. Кожен з них має власні

особливості і правила, яких необхідно дотримуватися. Крім того, існують різні підвиди кіноперекладу, такі як озвучування для дитячої та фанатської аудиторії, 3D-субтитрування.

Мета аудіовізуального перекладу - створення перекладу твору (фільмів, відеоігор, телепрограм) на мові перекладу, яке надавало б глядачеві, представнику іншої лінгвокультури, такий же вплив, як і на глядача тієї країни, в якій цей твір народилося. Тобто, поняття «аудіовізуальний переклад» ширше, ніж «кінопереклад».

У різних країнах склалися різні традиції кіноперекладу і, відповідно, більша або менша ступінь поширення того чи іншого виду кіноперекладу. У нашій країні і в більшості великих європейських країн популярні дубльований переклад (фільмів, що демонструються в кінотеатрі) і закадрове озвучення (фільмів, що транслюються по телевізійним каналам). У малих європейських країнах або в країнах, де використовується кілька державних мов (таких як Швейцарія, Люксембург, Данія), частіше використовують субтитри [27, с.23].

В даний час кінопереклад – популярний вид перекладацької діяльності. Проблеми кіно/відео перекладу привертають увагу численних дослідників, які аналізують різні аспекти аудіовізуального перекладу, кіноперекладу, перекладу анімаційних творів, серіалів і відеоігор.

Зацікавленість проблем кіноперекладу не слабшає, і в даний час створено безліч наукових і науково-популярних робіт по аудіовізуальному перекладу. Так, один з відомих дослідників аудіовізуального перекладу Пілар Орера намагається знайти відповідь на питання про те, чи є цей переклад новою сферою перекладацької діяльності, або це діяльність, що вимагає спільних зусиль представників багатьох галузей знань [41, с.198]. Дослідник розглядає технологію субтитрування і дублювання, відмінності цих областей діяльності для реципієнтів і перекладачів, систематизує проблеми такого перекладу і можливі шляхи їх вирішення.

Теоретик кіно/відео перекладу Агнешка Жарковська спробувала визначити сутність такого перекладу, створити класифікацію його різновидів, розглянути історію формування, зіставити регіональний розподіл різних типів перекладу кіно і виявити переваги та недоліки різних видів кіноперекладу. Не менший інтерес для дослідника представляє книга Хорхе Діаса Сінтас і Гунілли Андерман, аналізує загальні проблеми кіноперекладу і окремі його види. Окрема глава книги присвячена теорії і методики навчання кіноперекладі [35, с.272].

На сьогодні вченими активно використовуються такі поняття, як кінотекст, кінодискурс і кінодіалог. Під кінодискурсом розуміється сам фільм, сенс, вкладений в нього, обстановка в фільмі і діяльність персонажів. Кінотекст розглядається як сукупність образів, мови, шумів, музики, які особливим чином організовані і знаходяться в нерозривній єдності. Також І.К. Федорова визначає кінотекст як текст культури, найважливішою рисою якого є конструктивність, що створює необхідні передумови для зміни мовної та концептуальної картини світу конкретного індивіда, що сприймає цей текст, його читача чи перекладача [11, с.100].

Кінодіалог - це поєднання усно-вербального і письмово-вербального компонентів. До кінодіалогу відносять мову персонажів, мова теле- і радіодиктора в кадрі, різного роду аудіозаписів в кадрі, всі види закадрового мовлення (коментарі автора, монологи героїв), пісні, виконувані або які прослуховуються героями, всі види письмових текстів в кадрі за кадром [36, с.437]. У даній роботі буде використовуватися термін кінотекст, так як переклад мови персонажів розглядається в єдності з образами, обстановкою та іншими складовими кінофільму.

Кінопереклад включає в себе кілька видів: субтитрування, дубляж і закадрове озвучення. Це три найбільш поширених виду кіноперекладу, і вибір одного з них залежить від країни, в якій виконується кінопереклад, а також від призначення перекладного продукту. Це може бути кіно, телепередача або ж DVD-диск [6, с. 9]. Аудіовізуального матеріалу дуже

багато. Неможливо навіть порахувати кількість експортованих та імпортованих фільмів для релізу в кінотеатрах, не кажучи вже про фільми і програми, які транслюються на приватних телеканалах і поширюються на DVD-дисках і в Інтернеті.

Субтитрування - це переклад у вигляді письмового тексту, який зазвичай розташовується в нижній частині екрана і який передає діалог героїв, а також різні елементи дискурсу (листи, графіті, рекламні вставки, написи, плакати та інше) і слова пісень. субтитрування найбільш поширене в невеликих європейських країнах, таких як Нідерланди, Греція та скандинавські країни. Закадровий переклад або напів-дубляж - це переклад скрипта діалогу, який транслюється практично синхронно з треком оригінального діалогу. В англомовних країнах такий вид перекладу найчастіше використовується в документальних фільмах та інтерв'ю матеріалах. Перекладної діалог не накладається на трек з оригіналом, але транслюється з невеликим запізненням. Закадрове озвучення є стандартним видом аудіовізуального перекладу художніх фільмів і телепередач в Росії, Польщі та ряді інших західноєвропейських країнах [30, с. 9-10].

Також варто відзначити ще один вид аудіовізуального перекладу - синхронний переклад. Цей вид перекладу використовувався на міжнародних кінофестивалях, кінотижнях та інших аналогічних заходах. На сьогоднішній день цей вид перекладу фільмів практично себе вичерпав, тому що всі фільми на міжнародних кінозаходах в обов'язковому порядку субтитруються. Однак говорити, що синхронний переклад фільмів припинив своє існування, поки передчасно [17, с. 142-143].

Дублювання і закадровий переклад виступають під назвою «Переозвучування». При дубляжі на трек з оригінальним діалогом накладається трек з перекладним діалогом, а основним елементом даного процесу є синхронна артикуляція. Дубляжу завжди віддавали перевагу

перед аудіовізуальним перекладом в більш великих європейських країнах таких, як Франція, Німеччина, Італія та Іспанія.

Процес дублювання дуже трудомісткий і включає в себе безліч факторів, і в цьому процесі тексту неминуче доведеться зазнати різні модифікації. Після того, як перекладач закінчить переклад, текст може бути відправлений редактору, а після - на синхронізацію. Ці два процеси включають модифікації тексту, які іноді можуть бути необхідні, а іноді - ні [32, с. 5-6].

Значну роль також відіграє стилістика кінотексту. Творці фільму розраховують викликати на глядачів особливе враження, різні емоції, тому мова акторів повинна бути експресивною.

Передати емоційний стан автора при перекладі нелегко. Для цього важливо вміти розпізнати експресію в перекладному тексті. Перекладач іноді навмисно вдається до використання стилістичних прийомів для надання більшої виразності та емоційності нового тексту [15, с. 62].

Перекладачі підкреслюють, що мета художнього перекладу, а саме емоційний вплив на читача, обумовлює необхідність здійснення перекладацьких трансформацій, найчастіше вимагають відхилення від максимально можливої смислової точності [21, с. 161]. Емоційний вплив також є метою кіноперекладу, так як це обумовлює комерційний успіх фільму. Зробити перекладацький кінотекст експресивним в іншій країні допомагають різні перекладацькі трансформації, вибір яких залежить від стратегій перекладу, націлених на досягнення адекватності перекладу кінотексту для глядачів.

Однак, в першу чергу в кіноперекладі неминучі відхилення від смислової точності і зміни кінотексту в цілому тому, що основним фактором при перекладі кінотексту є його синхронізація із звуковою доріжкою в фільмі і з рухом губ і тіла акторів (персонажів).

З професійної точки зору, мета «гарної» синхронізації вважається досягнутою, коли те, що глядач чує з екрана, звучить не як переклад, а як мова самих акторів.

Можна зробити висновок, що від початку появи кіноперекладу як науки пройшло відносно небагато часу, і, тим не менш, лінгвісти далеко просунулися в своїх дослідженнях у цій сфері. Однак все ще ведуться суперечки про те, що таке кінопереклад і чи можуть бути застосовані до нього загальні правила теорії перекладу. Очевидно, що своєрідна проблематика кіноперекладу становить окрему складність для перекладача, особливо вимоги синхронізації, які сильно обмежують у виборі тактики перекладу.

1.2. Основні поняття термінологічної системи кіноперекладу

На сьогоднішній день дубляж і субтитрування грають провідну роль в поширенні кінопродукції по різних країнах. Під час дубляжу оригінальний звуковий ряд змінюється, тому глядачі чують, як актори розмовляють "іноземною" мовою. Субтитрування – це створення субтитрів на іноземній мові, які з'являються у нижній частині екрана і синхронізуються з рухами губ акторів в кожному кадрі.

Переклад кінофільмів – це дуже трудомісткий і кропіткий процес. Під час дубляжу перекладачі як правило створюють сценарій на мові перекладу на основі оригінального, до того ж, кожна перекладена репліка повинна синхронізуватися з рухами акторів на екрані. Крім того, перекладачі повинні брати до уваги особливості культури цільового кіноринку, щоб переконатися, що під час перекладу не порушені будь-які традиції або забобони, які є типовими для цієї культури, також необхідно перевірити вживання сленгу і простонародної лексики, і щоб зміст усіх діалогів передавалося максимально точно.

Перекладачі посилено працюють і у період після зйомок фільму, коли необхідно перекладати рекламні матеріали, які сприяють поширенню кінофільму за кордоном. Тут ми говоримо про переведення кінотрейлерів, інформації про цей кінофільм, яка представлена в мережі Інтернет та на телебаченні чи радіо, а також друкованої рекламної продукції. У випадках, коли кінокомпанії беруть участь в міжнародних фестивалях, також необхідно переводити заяви на участь і досє.

Хоча субтитрування вважається більш простим видом кіноперекладу, для того, щоб якомога повніше передати зміст кінофільму, субтитрувальник повинен володіти дуже глибокими знаннями про особливості культури і узуальні норми мови перекладу [11, с.1161].

Сучасна лінгвістика проявляє великий інтерес до такої галузі наукового знання як дискурс-аналіз. Дискурс, в рамках якого на підставі міждисциплінарного підходу розглядаються структурно-граматичні перетворення при перекладі кінотексту, реалізується в рамках певного соціального інституту - кінематографа, який, безпосередньо, і визначає характеристику конкретного типу дискурсу [27, с.23]. В рамках даного дослідження дискурс розуміється як продукт вербального мовленнєвого або письмового спілкування. У свою чергу, кінодискурс описують як складне, багатоаспектне утворення, що має розширену структуру. Лінгвісти, які вивчають проблеми кінодискурсу (С. С. Зайченко, Є. А. Колодіна, А. Н. Зарецька, М. А. Самкова, І. Н. Лавриненко, Е. В. Суха), говорять про його безпосередній взаємозв'язок з такими поняттями як кінотекст, кіносценарій, кінодіалог.

Кінодискурс трактують як «поєднання різних семіотичних одиниць в їх нерозривній єдності, яке характеризується зв'язністю, цілісністю, завершеністю, адресністю. Кінодискурс виражається за допомогою вербальних, невербальних (в тому числі кінематографічних) знаків, він зафіксований на матеріальному носії і призначений для відтворення на екрані. У той же час, кінодискурс є інформаційно

насиченим видом дискурсу, в якому в створенні підтексту можуть брати участь невербальні і вербальні засоби спілкування.

Складовими елементами кінодискурсу є кіносценарії, які розуміються як «літературна основа для постановки фільму» [12, с.143]. Кіносценарії представляють собою трансформовані драматургічні тексти в сукупності з відеорядом як основою для передачі емоцій.

Поняття кінодискурс можна визначити через поняття кінотекст, так як «кінотекст по відношенню до кінодискурсу розглядається як його фрагмент, оскільки кінодискурс є цілий текст або сукупність об'єднаних будь-якою ознакою текстів (різноманітних супутніх матеріалів або інших фільмів того ж режисера або жанру)» [15, с.135-137]. Таким чином, тільки вузькі екстралінгвістичні фактори (параметри комунікативної ситуації) можуть бути включені до складу кінотексту, в той час як в структуру кінодискурсу входять і широкі екстралінгвістичні фактори (культурно-ідеологічне середовище, в якому формується і розгортається комунікація). Відзначимо, що результатом кінодискурсу є вплив на аудиторію навіть з урахуванням непередбачуваності глядацької реакції. Кінофільм в більшості випадків націлений на успіх у глядача і на розуміння запропонованої інтерпретації того чи іншого твору. Тексти кіносценаріїв, як і художні твори, мають необмеженою можливістю вираження авторських ідей як в діалогічній формі комунікації між персонажами, так і у вигляді авторських метатекстових вставок.

Слід підкреслити, що кінотекст в своєму розвитку проходить кілька стадій: від сценарію-першоджерела, заснованого на художніх або драматичних творах, до фінальної версії кінорежисера, що відображає його суб'єктивну позицію. Надалі, режисерське бачення розгортання сюжету поповнюється що не суперечать йому позиціями оператора, звукорежисера, акторів, або змінюється на увазі іншого розуміння і реалізації первинної ідеї. Саме це приймає форму додаткових фрагментів зі сцен, якими доповнюють фінальний текст кіносценарію в процесі роботи

над ним. У кінотексті присутні дві семіотичні системи: лінгвістична і нелінгвістичні - оперують знаками різного роду. Лінгвістична система кінотексту обслуговується знаками і символами, нелінгвістичні - знаками-індексами і знаками-іконами [5, с.19].

Кінотекст створюється за допомогою кінематографічних кодів, до числа яких відносяться: ракурс, кадр, світло, план, сюжет, художній простір, монтаж. З точки зору сучасних дослідників, кожен з вищеназваних кінематографічних кодів може стати (а може і не стати) елементом режисерського мовлення, за допомогою якого глядачеві буде передана багатозначна чуттєво-сміслова інформація.

Головна складність при перекладі кінотексту полягає в «можливості і ступені адаптації тексту до іншомовної культури, побудованої на іншій системі цінностей і понять, і саме цей фактор обумовлює неминучу втрату в сприйнятті переказного кіно з чужої тематикою і / або несумісними для іншої лінгвокультури уявленнями» [14, с.155], що стає причиною невдач величезного числа кінострічок.

На даний момент кінопереклад вже не є синхронним, і робота перекладача полягає, перш за все, в перекладі кіносценарію. У свою чергу, при роботі з кінотекстом необхідно користуватися методами художнього перекладу, оскільки на основі письмово зафіксованого тексту перекладач створює інтерпретацію вихідного тексту відповідно до вимог існування і функціонування реплік на екрані. До них відносяться:

- відповідність репліки перекладу і оригіналу, адже її довжина залежить від артикуляції персонажа на екрані;
- передача реалій, або їх заміна на більш зрозумілі аналоги культури приймаючої мови, так як даний метод сприяє кращому сприйняттю інформації;
- передача гумору з урахуванням особливостей менталітету країни перекладу. У цьому випадку також можна говорити про проблему перекладу складної фразеології, сленгу і т.п.;

- передача вигуків і звуконаслідувальна лексики.

Таким чином, проблематика перекладу кінотексту зводиться не тільки до адекватної передачі його смислового наповнення, а й до виявлення колориту іншомовної культури, що виявляється в репліках, в інтонації мови героїв, що, безсумнівно, відображає інтенцію сценариста і кінорежисера, а також полегшує розуміння нюансів того, що відбувається на екрані [12, с.144].

Соціолінгвістичні відмінності в регістрах спілкування, комунікативні відмінності у вживанні мовних формул-кліше, синтаксичні та лексичні відмінності в оформленні мовних актів на мові оригіналу і мовою перекладу створюють перешкоди на шляху досягнення адекватного і еквівалентного, в тому числі і на прагматичному рівні, переведення діалогічного мовлення персонажів.

Якщо розглянути діалог як складний мовний акт, що складається з ряду дрібніших взаємопов'язаних мовних актів, зв'язок між якими ґрунтується на феномені «іллокутивного змушення» (в термінології А. Н. Баранова і Г. Е. Крейдлін), то кожен з цих мовленнєвих актів в структурному аспекті включає в себе іллокуцію (мета мовця), локуцію (вимову) і перлокуцію (результат мовленнєвого впливу на слухача) [1, с.84-85].

Всі ці компоненти повинні бути враховані при перекладі мовних актів (реплік) в кінодіалозі. Прийняття до уваги цілі мовця і результату мовного впливу на слухача забезпечує прагматичну еквівалентність репліки на перекладній мові. Проголошення репліки має не тільки відповідати лексичним і синтаксичним нормам оформлення відповідного мовленнєвого акту, а й інтонаційно відповідати емоційному стану мовця. Емоційне невідповідність на рівні локуції частіше властиво одноголосий або двоголосний переклад кінодіалога. При одноголосному перекладі один актор або сам перекладач озвучує всіх персонажів, при двоголосному перекладі чоловік і жінка озвучують всі відповідні ролі [26, с.374].

Інтонаційна невідповідність на рівні локуції при передачі інформації на мові перекладу може спотворити зміст оригінальної репліки. Фраза «*I'll be back*» (я повернуся) в відповідному інтонаційному оформленні може звучати як обіцянку або як загроза. Донесення цієї інформації до глядача залежить від акторського таланту того, хто озвучує цю фразу в перекладі. Інтонаційне оформлення емоційного відтворення мовленнєвих актів може істотно відрізнятись в різних мовах. Англійській мові властиві 3 основних тони: спадний (*Falling Tone*), висхідний (*Rising Tone*) і нисходяще-висхідний (*Fall-Rise*). Українській мові властиві тільки спадний і висхідний тони. Інтонаційні відмінності також обумовлені особливостями синтагматичною членування фрази в українській і англійській мовах, а також тим, що англійська мова більш ритмічно організована. Таким чином, під інтонаційним відповідністю в даному випадку розуміється не повторення інтонаційного малюнка одиниці діалогу мови оригіналу у відповідній одиниці ПМ, а використання інтонаційного малюнка, властивого відповідного типу мовленнєвого акту і емоційного стану в мові ПМ [14, с.141].

Переклад діалогічного мовлення, навіть літературно обробленого варіанту, представленого в кінотексті, вимагає віртуозного володіння перекладацькими трансформаціями. Розуміння того, який перекладацький прийом або трансформацію необхідно застосувати для того, щоб зберегти ілюзію природності, а не награність в спілкуванні кіногероїв, приходиться до перекладача не тільки з досвідом перекладацької діяльності. Це розуміння в більшій мірі пов'язане з внутрішнім почуттям мови, як рідного, так і іноземного, тому процес перекладу - завжди творчий процес.

Дослівний переклад мови персонажів або сліпе слідування синтаксичній структурі іншомовних пропозицій при перекладі ріжуть слух глядачеві своєю неприродністю і здатні звести нанівець саму талановиту гру акторів, в тому числі акторів дубляжу. Природність мови досягається за допомогою різноманітних лексичних та граматичних трансформацій.

При перекладі фільмів, що складаються з декількох частин, і серіалів, які зазвичай йдуть на протязі декількох сезонів, важливо дотримувати однаковості перекладу власних назв і особистісних мовних характеристик персонажа. Якщо фільм або телесеріал є екранізацією вже перекладеної книги / серії книг, студії дубляжу користуються варіантами передачі власних назв, які знайомі читачам, а отже, і певної частини глядачів по книгам [12, с.144].

Підводячи підсумки вищезазначеного, слід підкреслити, що переклад мови персонажів у фільмі - складна перекладацька проблема, вирішення якої потребує високого рівня професійної майстерності і прекрасного почуття мови. Природно звучить українська мова, адекватно і еквівалентно передає в дубльованому варіанті фільму зміст англійських фраз, допомагає донести до іншомовного глядача увесь сенс, який закладений у фільмі його творцями, і в кінцевому підсумку допомагає йому правильно проінтерпретувати ідейний зміст фільму.

1.3. Поняття кіножанру з позиції перекладознавства

XIX століття надало людству дивовижний і прекрасний кінематограф, який кардинально змінив і продовжує змінювати людину, його свідомість і сприйняття. Початком кіноманії стало саме німе кіно. Жанри кіно різноманітні, однак кожен з них здатний знайти свого вдячного глядача. На будь-який смак індустрія кіно створила справжні шедеври, відмовитися від перегляду яких неможливо.

Найпопулярніші жанри фільмів включають в себе: детективи, мелодрами, бойовики, трилери, фільми жахів, комедії, фантастику та інше. Однак часто фільм містить два і більше жанру, що надає йому великих можливостей повною мірою передати задум режисера [40, с.243].

БОЙОВИК (ACTION)

У бойовику основну увагу приділяють насильству: поєдинків, переслідуванню, і т.д. Ці фільми часто володіють високим бюджетом, наповнені каскадерськими трюками і спеціальними ефектами. Фільми цього жанру часто не володіють заплутаним сюжетом, головний герой зазвичай виявляється перед злом в його самому очевидному прояві: корупція, тероризм, викрадення, вбивство. Не знайшовши інший вихід, головний герой вирішує вдатися до насильства. В результаті знищення піддаються десятки, а іноді і сотні лиходіїв. Більшість бойовиків не рекомендують до перегляду особам молодше 16 років. Щасливий кінець - обов'язкова ознака бойовика.

ВЕСТЕРН (WESTERN)

У класичних фільмах цього жанру дія відбувається на Дикому Заході Америки в XIX столітті. Конфлікт зазвичай розгортається між бандою злочинців, представниками влади та мисливцями за нагороду. Як і в звичайному бойовику, конфлікт вирішується насильством зі стріляниною. Вестерни просякнуті атмосферою свободи і незалежності, характерною для заходу Сполучених Штатів [34, с.640].

ДЕТЕКТИВ (MYSTERY)

Детектив - жанр, твори якого містять ілюстрації злочинних дій, наступного за ними розслідування і визначення винних. У глядача, як правило, виникає бажання провести власне розслідування і висунути власну версію злочину.

ДРАМА (DRAMA)

Фільми цього жанру відрізняються сюжетністю, конфліктністю дії, безліччю діалогів і монологів. Драми зображують в основному приватне життя людини і його гострий конфлікт з суспільством, звертаючи увагу на загальнолюдські протиріччя в поведінці і вчинках конкретних героїв фільму.

Трагедія - піджанр драми. Основою її також є зіткнення особистості зі світом, суспільством, долею, боротьба сильних характерів і

пристрастей. Але, на відміну від драми, трагедія зазвичай завершується загибеллю головного героя.

ІСТОРИЧНИЙ ФІЛЬМ (*HISTORY*)

Фільми цього жанру демонструють реальні історичні події. Історичні фільми зазвичай високобюджетні, відрізняються гарними пейзажами, вражаючими масовками [31, с.219].

КОМЕДІЯ (*COMEDY*)

Головною особливістю комедії є зображення характерів, конфліктів і ситуацій, що викликають сміх глядачів, що підвищують настрої.

МЕЛОДРАМА (*ROMANCE*)

Твори цього жанру розкривають духовний і почуттєвий світ героїв з особливо яскравим зображенням емоцій на основі контрасту: добро і зло, любов і ненависть тощо [31, с.220].

ПРИГОДИ (*ADVENTURE*)

Пригодницькі фільми відрізняються насиченим сюжетом, постійною зміною подій, активною діяльністю героїв. на відміну від бойовика, у пригодницьких фільмах увагу звернуто на кмітливість персонажів, уміння перехитрити, обдурити лиходія. Герої потрапляють у складні ситуації і оригінально виплутуються з них. Щасливий кінець часто завершує фільми цього жанру [4, с.400].

ТРИЛЕР (*THRILLER*)

Триллер (англ. *Thrill* - трепет) - фільм, що викликає у глядача відчуття напруги, переживання, хвилювання. Жанр не має чітких кордонів. Часто до трилерів відносять детективно-пригодницькі фільми, фільми жахів.

ЖАХИ (*HORROR*)

Фільми жахів покликані налякати глядача, вселити страх, тривогу, створити атмосферу жаху або напруженого очікування чогонебудь жахливого.

ФАНТАСТИКА (*FANTASY*)

Фантастика (від грец. *Phantastike* - мистецтво уявляти) - жанр, в якому уява переважає над реальністю, породжується картина, яка не співвідноситься зі звичайними уявленнями про правдоподібність і буденності [13, с.1162].

РОЗДІЛ 2

СТРАТЕГІЇ І ТАКТИКИ ПЕРЕКЛАДУ КІНОТЕКСТУ

2.1. Анімаційний фільм як об'єкт перекладу

Анімація, що зародилася в ХІХ сторіччі, починає бурхливо розвиватися в ХХ столітті.

Анімаційне кіно, анімація [англ. *Animation*; BW лат. *Animatus* - живий] – відповідно, анімація - оживлення, до речі, саме звідси походить і медичний термін «реанімація». У кіно анімацією називають мистецтво мультиплікації (дослівно - розмноження). Вид кіномистецтва, твори якого з'являються шляхом зйомки послідовних фаз руху мальованих (графічна мультиплікація) або об'ємних (об'ємна мультиплікація) об'єктів. Перші мальовані фільми побачили світ у 1908 році (Франція), об'ємні – у 1911 (Росія). Визначні діячі мультиплікаційного кіно - В. Старевич (Росія), В. Дісней (СІЛА), Й. Трнка (Чехословаччина), Й. Попеску – Гопо (Румунія), Т. Дінов (Болгарія); у Російській Федерації – Л. Альмарик, І. Іванов – Ванов, О. Птушко, Ф. Хитрук, В. Котьоночкін, Ю. Норштейн, О. Хржановський та ін. Анімація старіша за власне кіно, яке багато в чому саме їй забор'язане своїм народженням. Споконвіку люди прагнули оживити зображення [30, с.161].

У 70-ті роки до найбільш ходових видів анімації - мальованої та об'ємної (лялькової) додалась й комп'ютерна. Але це досить трудомістка і дорога справа, тому перший повнометражний (тобто тривалістю більше

години) комп'ютерний мультфільм «Історія іграшок» (США) створювався довгих чотири з половиною роки і з'явився зовсім нещодавно - у 1995 році.

За сторічну історію кіно талановитими аніматорами було створено чимало шедеврів, але найбільш визначною постаттю став американець В. Дісней, який переконав увесь світ, що анімація - недитячі вироби, а цілком самостійне мистецтво для всіх вікових груп, унікальна країна живої фантазії [<http://screenplay.com.ua/dictionary/?id=28>].

Поряд з типологічним найменуванням «аудіо-медіальний текст», в літературі використовують поняття «аудіовізуальний текст», тим самим вказуючи, що підставою для виділення подібного типу текстів є єдність мовних і позамовних (візуальних) засобів, що використовуються при створенні подібних текстів. По відношенню до кінофільмів і анімаційних фільмів доцільно використовувати цей другий, що конкретизує, термін.

Мультиплікаційний фільм – це аудіовізуальний текст, тому при його перекладі потрібно враховувати цілий ряд особливостей такого роду текстів. Як вже було зазначено раніше, перекладач повинен відтворити єдність візуальної і акустичної складових, передати культурні, жанрові та інші особливості оригіналу. Звідси випливають основні проблеми, з якими стикається перекладач мультиплікаційного фільму [15, с.278].

Перш за все зазначимо, що мультиплікаційна кінопродукція неоднорідна з точки зору того, кому вона призначена: одні фільми адресовані дорослій аудиторії, інші - дитячої, причому останні в свою чергу також можуть бути орієнтовані на різні вікові групи. При перекладі анімаційних фільмів для дітей потрібно враховувати розбіжності в ментальних і культурних особливостях традицій, що беруть участь в перекладі. Висловлювані педагогами пропозиції про бажаність цензурування кінопродукції для дітей застосовні, на наш погляд, і до переведення мультиплікаційних фільмів. В першу чергу, обмеження і трансформації оригінального тексту можуть стосуватися того, що в приймаючій традиції неприйнятно з моральної або естетичної точок зору.

Крім того, сприйняття дитини має враховуватися і при виборі слова із синонімічного ряду [29, с.153].

Ще одне завдання, яке стоїть перед перекладачем, полягає в тому, щоб адекватно відтворити культурний фон оригіналу (історичні та культурні події, морально-етичні погляди тощо). Нерідко культурно-маркованим виявляється гумор. Особливої уваги потребують реалії, імена власні та інші прецедентні феномени, які можуть бути незнайомі одержувачу переказу. Вирішуючи, наскільки повно передавати їх значення, перекладач повинен враховувати, серед інших обставин, і фактор часу. Саме цей фактор нерідко виявляється визначальним при виборі як перекладацької стратегії, так і конкретного способу перекладу [33, с.168].

Досить вузькі рамки екранного тексту самі по собі є жорстким регулятором при перекладі кінофільмів. Однак на ці труднощі, як правило, нашаровуються та інші. Перш за все, це необхідність співвідносити текст з артикуляцією і жестами героїв мультиплікаційного фільму, а також з відеорядом в цілому.

У мультиплікаційних фільмах нерідко звучать пісні і вірші, що приводять нас до ще однієї проблеми. Вона пов'язана з особливостями передачі віршованого тексту і тексту, покладеного на музику [18, с.86].

Перекладацька трансформація – це перетворення за допомогою якого можна здійснити перехід від одиниці оригіналу до одиниці перекладу у вказаному сенсі [5, с.172]. Так пояснює це поняття В. Н. Комісаров. Натомість Л. С. Бархударов під терміном трансформація розуміє певні відношення між двома мовними або мовленнєвими одиницями, з яких одна є вихідною, а друга створюється на основі першої, а «перекладацькі трансформації» – це ті численні і якісно різноманітні міжмовні перетворення, які здійснюються для досягнення перекладацької еквівалентності всупереч відмінностям у формальних і семантичних системах двох мов. На думку Л. К. Латишева, перекладацькі трансформації – це особливий вид перефразування – міжмовне

перекладування, яке, зрозуміло, має суттєві відмінності від перекладування (трансформації) у межах однієї мови [6, с.175]. Я. Й. Рецкер вважає перекладацькі трансформації прийомами логічного мислення, з допомогою яких перекладач розкриває значення іншомовного слова і знаходить йому в мові перекладу відповідність, яка не збігається зі словниковою (лексичні трансформації) і перетворення структури речення у процесі перекладу відповідно до норм мови, на яку перекладають [7, с 45]. В.Г. Гак визначає перекладацькі трансформації як відхилення від використання ізоморфних засобів наявних в обох мовах [3, с.11]. На думку А. Д. Швейцера, термін трансформація використовують у перекладознавстві в метафоричному сенсі. Він вважає, що йдеться про відношення між вихідними та кінцевими мовними висловами, про заміну у процесі перекладу однієї форми вираження іншою, заміну, яку ми образно називаємо перетворенням чи трансформацією [8, с.77].

Відмінною особливістю мультиплікації в порівнянні з літературним твором є наявність візуального ряду, за допомогою якого мультиплікатор заповнює деякі лакуни в дитячому сприйнятті. Полісеміотичність анімаційного жанру цілком виправдана специфікою дитячого сприйняття і когнітивно мовного розвитку дитини, описаної в безлічі психологічних і психолінгвістичних досліджень. Так, дошкільник – істота «Невербальне переважно», оскільки навіть після закінчення періоду домінантного функціонування протомова (первинної дословесної, невербальної системи комунікації дитини в період від народження до 3-х років) невербальні засоби спілкування відіграють поряд зі словом «не менше, а іноді і більш важливу роль для задоволення потреби дитини в спілкуванні» [22, с.73].

Серед основних мовних особливостей мультиплікаційного сценарію можна виділити наступні. На лексичному рівні для мультфільмів характерним є використання зрозумілою і простою лексикою, відсутність незрозумілих термінів, професіоналізмів, застарілих слів, обґрунтоване

використання неологізмів. До особливостей на граматико-синтаксичному рівні відносяться: використання простих граматичних форм, зменшувально-пестливих суфіксів, нескладних синтаксичних конструкцій і пропозицій. На фонетичному рівні слід відзначити особливості вимови, використовувані автором для створення гумористичного ефекту. Серед жанровостилістичних особливостей мультиплікаційного кіносценарію як виду дитячої художньої літератури слід відзначити зв'язок з національною культурою, відсутність великої кількості стилістичних засобів образно-художньої виразності, проте, при цьому, можуть широко використовуватися епітети, порівняння і уособлення. Характерним є використання повторів, фразеологічних зворотів і прислів'їв, наявність пісень [<http://osvita-plaza.in.ua/load/13-1-0-2169>].

В цілому, при перекладі кінотексту анімаційного кіно як з англійської мови на українську, так і з української на англійську застосовуються схожі лексико-семантичні адаптації, що викликано необхідністю відповідності тексту перекладу загальноприйнятими нормам мови перекладу, а також рівню вікового розвитку дитини. У зв'язку з цим при аналізі мультиплікаційного фільму, крім вивчення лінгвістичних особливостей, перекладач повинен враховувати лінгвопсихологічний аспект онтогенезу мови.

2.2. Комедійний фільм в аспекті кіноперекладу

Для того щоб розглядати комедійний фільм в якості об'єкта перекладу, звернемося до визначення жанру комедії. У різних джерелах останнє визначення трактують по-різному, але легко можна виділити загальну суть даного поняття.

Комедія - вид драми, в якому специфічно дозволяється момент дієвого конфлікту або боротьби антагоністичних персонажів. Якісно боротьба в комедії відрізняється тим, що вона: 1) не тягне за собою

серйозних, згубних наслідків для сторін, що борються; 2) спрямована на «незмінні», тобто звичайні, цілі; 3. ведеться смішними, кумедними або безглуздими засобами. Комедія відображає в сміховинному вигляді деякі колізії, встановлюючи до дивацтв або пороків персонажів негативне ставлення класу, ідеологом якого є автор комедії. Аристотель: «комедія - це відтворення гірших людей, але не у всій їх порочності, а в смішному вигляді» («Поетика », гл. V). Відповідно, метою комедії є зробити комічне враження на глядачів (читачів), викликаючи їх сміх за допомогою смішній зовнішності (комізм форми), промов (комізм слова) і вчинків (комізм дії персонажів), які порушують соціально-психологічні норми і звичаї даної громадського середовища [10, с.342]. Комедія на екрані побудована більше на зовнішньому комізмі, тобто комізмі положень, в які персонажі потрапляють в процесі розвитку дії. Але не менш важливим є і діалоги персонажів.

Розрізняють декілька видів, або жанрів, кінокомедії:

- пародія - комедії, пародіюють будь-якої іншої жанр;
- романтична комедія - комедії про любов;
- ексцентрична комедія - буфонада на кіноекрані;
- трагікомедія - комедії, в яких комічні епізоди поєднуються з трагічними;
- комедія ситуацій - комедії, в яких епізоди є різні ситуації;
- комедійний фільм жахів - комедія, в якій комічні епізоди поєднуються з епізодами жахів, або ж часто комедіями жахів називають фільми, що пародіюють фільми жахів;
- кримінальна комедія - комедія, головними героями якої є гангстери, злодії, поліцейські, або комедія з елементами кримінального фільму;
- музична комедія - комедія, в якій основне місце займає музика і пісні.

Каламбур використовується в творах художньої літератури, в поезії, в рекламних оголошеннях, карикатурах. Однак не менш часто прийом знаходить своє застосування в кіно [31, с.219].

На сьогоднішній день індустрія кіно одна з найбільш бурхливо розвинених галузей у світовій промисловості. На ринку присутні близько 70% фільмів іноземного виробництва, в зв'язку з чим існує постійна необхідність в їх якісному перекладі на російську та українську мови. Діалоги кінофільмів, особливо тих, що відносяться до жанру комедії, можуть містити в собі каламбури. При цьому переклад каламбуру з іноземної мови на російську являє собою одну з найскладніших завдань, оскільки від перекладача в ідеалі потрібно передати як його зміст, так і форму із збереженням виробленого каламбуром комічного ефекту.

Багато лінгвістів, вивчаючи проблему якісного перекладу фільмів в цілому, регулярно відкривають нові правила, які необхідно знати всім перекладачам. Одне з таких правил було сформульовано американським перекладознавцем Ю. Найдою і пов'язане з поняттям еквівалентності перекладу. Вчений пропонував порівнювати реакції реципієнтів тексту мовою оригіналу і реципієнтів перекладного тексту. Якщо ці реакції еквівалентні один одному як в інтелектуальному, так і в емоційному плані, то текст перекладу визнається еквівалентним початкового тексту [32, с.119]. Іншими словами, при перекладі кінострічки слід пам'ятати про те, що кінцевий текст повинен сприйматися глядачем так само, як і на мові оригіналу.

У процесі перекладу фільмів і серіалів також слід враховувати цілий ряд таких факторів, як жанрові характеристики фільму, особливості характеру героїв, особливості лексики учасників фільму, особливості перекладу діалогічного і монологічного мовлення. Не менш важливими є чинники і соціального плану. Наприклад, час виходу фільму в ефір, від якого залежить вживана при перекладі лексика (наприклад, в більш пізні

години допускається вживання сленгових або жаргонних слів і виразів), а також вік потенційної аудиторії.

Від того, чи зможе перекладач знайти вдале рішення і передати первісний задум автора, багато в чому залежить сприйняття і розуміння фільму аудиторією [27, с.23].

У комедійних фільмах (можна легко визначити за назвою жанру) дуже важливу роль відіграє гумор. Найчастіше, в фільмах комедійного жанру, гумор передають через гру слів, що викликає непідробний інтерес у глядача, а жарт набуває оригінальне звучання і вельми багатогранне значення.

Все вищезазначене в рівній мірі відноситься і безпосередньо до перекладу каламбурів. При цьому, на наш погляд, передачу на російську або українську мови каламбурів можна вважати одним із критеріїв для оцінки перекладу окремо взятого фільму в цілому, оскільки переклад каламбурів, як ми вже згадували, є однією з найважчих завдань для перекладача. З урахуванням даного критерію головною метою при написанні цієї статті стало порівняння таких видів кіноперекладу, як авторські і виконані в студіях на замовлення телеканалів з метою показати більш високу якість.

При перекладі каламбуру перед перекладачем, як правило, стоїть завдання збереження як його форми, так і змісту. Однак часто відбувається так, що перекладачеві доводиться змінювати зміст, оскільки план вираження найчастіше виявляється набагато важливіше, що визначається необхідністю збереження комічного ефекту. Стовідсотково точного перекладу (тобто передачі як змісту, так і форми), до якого ми прагнемо як до ідеалу під час перекладу каламбуру, можна домогтися швидше за все як виняток. Тому перекладачеві, як правило, доводиться вирішувати, чим жертвувати, і в залежності від прийнятого рішення скористатися однією з двох стратегій перекладу каламбурів: передати зміст, відмовившись від словесної гри, або зберегти форму і комунікативний ефект каламбуру за

рахунок заміни способу і відхилення від точного значення, абстрагувавшись від змісту [8, с.290-291].

Визначившись зі стратегією, перекладач повинен вибрати відповідний прийом перекладу каламбурів.

М.С.Чиж і І.І.Данилова в своїй статті «Особливості перекладу каламбуру» пропонують три основних універсальних прийому перекладу каламбурів [23, с.168]:

- 1) опущення (повне елімінування мовної гри);
- 2) компенсація (заміна невідданих елемента першотвору аналогічним або іншим елементом, що заповнює втрату інформації і здатним надати аналогічне (подібне) вплив на читача);
- 3) калькування (побудова лексичних одиниць за зразком відповідних слів іноземної мови шляхом точного перекладу їх значущих частин або запозичення окремих значень слів).

Переклади на замовлення телеканалів виконуються, як правило, в спеціалізованих студіях, які можуть залучати до роботи позаштатних співробітників, часом не володіють необхідною кваліфікацією. Крім того, ще одним чинником, що знижує якість студійних перекладів, є вкрай стислі терміни, в які виконується переклад, що обумовлюється великим потоком замовлень. І, нарешті, у багатьох студіях переклади обов'язково проходять перевірку редактором, що в результаті може негативно вплинути на підсумкову якість перекладу. Однак представлена тенденція аж ніяк не є категоричною, оскільки будь-яке правило передбачає свої винятки [14, с.141].

Отже, ми переконані в тому, що не існує нічого такого, що не перекладається, а тим більше у випадку з кінотекстом. Практика показує, що, незважаючи на те, що фільм в обов'язковому порядку заздалегідь повинен бути переведений в повному обсязі і підготовлений для озвучування, в окремих випадках якість перекладу залишає бажати кращого. Однак варто зазначити, що правильно обрані стратегія і прийоми

перекладу, а також наявність професійної підготовки, практичного досвіду та креативності у перекладача значно підвищує шанси на успішне вирішення конкретної перекладацької задачі.

2.3. Специфіка перекладання документального кінофільму

Кіно - аудіовізуальне мистецтво, що має свою особливу складну мову, де текст є важливим компонентом і тому не може розглядатися окремо від інших елементів кіномови. Переклад художніх і документальних фільмів як самостійний вид перекладацької діяльності з'явився після війни, в кінці 40-х рр. минулого століття, коли в кінозалах СРСР у широкому прокаті стали з'являтися іноземні художні фільми, які виходили спочатку з субтитрами на російську мову, а потім вже і в дубльованому.

Поряд з художніми фільмами до окремого виду кінематографа можна віднести і документальне кіно, або неігрове кіно. До такого кіножанру відносять фільми, в основу яких лягли зйомки справжніх подій і осіб [12, с.141]. Темою для документальних фільмів частіше стають цікаві обставини, культурні явища, наукові факти і гіпотези, а також відомі персони і спільноти. Перші документальні зйомки були зроблені ще при зародженні кінематографа. Перші фільми братів Огюста і Луї Л'юм'єрів («Прибуття поїзда на вокзал Ла Сіота», «Вихід робітників із заводу Л'юм'єр» 1895 р Франція) відтворювали сцени, зняті з натури. У фільмах використовувався ефект зорової фіксації дійсності в її тимчасовому і просторовому русі. Кадри з життя різних країн, зняті в 1896 р помічниками братів Л'юм'єр, поклали початок перетворенню хроніки на засіб масової інформації. С самого зародження і до сьогоднішнього дня, неігрове кіно не втрачає актуальності і стало частиною телевізійної індустрії [<http://iak.bono.odessa.ua/articles/dokumentalne-kino-viznacnennia-opis.php>].

Термін «документальний» був вперше запропонований англійським кінорежисером Джоном Грірсоном в 1926 р, щоб підкреслити його 9 відмінності від художнього. До цього французькі журналісти і критики називали так фільми, зроблені на матеріалах зйомок подорожей. Грірсон же визначив документальне кіно як «творчу розробку дійсності».

Структура документальної кінострічки може бути різноманітна: використовуються репортажна зйомка, природні та інтер'єрні зйомки, архівне фото і відео. Багато в чому процеси виробництва художніх, або ігрових кінокартин і документальних, або неігрових фільмів однакові. Але, при створенні документальних фільмів доводиться вирішувати і багато окремих питань, насамперед, те, що пов'язане з фіксацією. Повсякденне життя людей, з фіксацією подій, передбачити які заздалегідь неможливо. Така зйомка багато чим відрізняється від умов, існуючих у павільйоні кіностудій, де все передбачено і підпорядковане волі організаторів творчого процесу [<http://ukrdoc.com.ua/text/17795/index-1.html?page=4>].

Слід відзначити, що сам термін «документальне кіно» ставиться багатьма сучасними кінознавцями і кінокритиками під сумнів.

Справа в тому, що на думку багатьох режисерів, будь-яка людина побачивши камери в тій чи іншій мірі починає грати, вести себе неприродно - і в підсумку кінофільм стає в певній мірі постановочним. Саме тому багато експертів взагалі заперечують наявність документального кіно, вважаючи його лише піджанром художнього кіно. А дійсно, документальними фільмами експерти вважають лише фільми від початку до кінця зняті прихованою камерою. Таке кіно, відзняте прихованою камерою, вони називають «істинно документальне кіно». Саме воно і є авангардом сучасного кіномистецтва і викликає зараз жвавий інтерес кіноманів. За словами Ларса фон Трієра, сучасного датського кінорежисера, мета «істинно документального кіно» - повернути документальному фільму «чистоту, об'єктивність і достовірність, і довіру глядача» [28, с.431].

Отже, залежно від методів, використовуваних при зйомках, всі документальні фільми можна поділити на такі три категорії:

1. Істинно документальні фільми.
2. Освітні, або навчальні фільми, котрі призначені для перегляду у школах чи інших навчальних закладах.
3. Псевдо-документальні фільми, або мокьюментарі (англ. *mockumentary*, від *to mock* - «підробляти», «знущатися» + *documentary* - «Документальний»). Фільми цього жанру зовні відповідають документальним фільмам, але їх предмет, на відміну від справжнього документального кіно, є вигаданим і спеціально «Замаскований» під дійсність. Іноді в такому кіно створюється ілюзія реальності того, що відбувається за рахунок участі знаменитостей та інших дійсно існуючих людей. Комедійні фільми-мок'юментарі використовуються в якості пародії і сатири.

Ми прийшли до наступних висновків:

- Документальне кіно - вид кіноіндустрії, в основі якого лежать зйомки справжніх подій і осіб. До документального, або неігрового кіно відносяться освітні фільми, або навчальні, істинно-документальні, а також псевдодокументальні, або мокьюментарі. Якісний переклад таких кінофільмів є одним з найбільш затребуваних сфер перекладу з огляду на високий темп розвитку світового кінематографа.
- При перекладі документальних кінофільмів неминуче доводиться підбирати еквіваленти, до яких можна віднести словатерміни: *platoon* - взвод, *parabola antennae* - параболічні антени, варіантні та контекстуальні відповідності: *deployment* - 1) розгортання військ; 2) бойове завдання, а також користуватися різними видами перекладацьких трансформацій. Для своєї роботи ми

вибрали список перекладацьких трансформацій, складений В. Н. Комісарова. З них ми вдалися до лексичної трансформації - генералізації: *The film contains images that may be found disturbing* - «Шокуючі епізоди» замість «епізоди, психологічно важкі для сприйняття», до лексико-граматичної трансформації - до антонімічного перекладу: *It's natural to be afraid* - Чи не випробувувати почуття страху - протиприродно, до модуляції: У нього є стрижень, - його не зігнеш ніяк - *He is resolute, his views are unshakable* і т.д.

- Роль заголовка важлива для документальних, оскільки помітне, але не відступає про утримання назву - найбільш ефективний спосіб зацікавити глядача.
- При перекладі документального кіно зі специфічною тематикою необхідне знання, розуміння і володіння термінологією по відповідній темі.

2.4. Особливості перекладу кінотексту жанру фентезі

Фентезі є піджанром фантастичних фільмів. Основна відмінність таких фільмів в тому, що дії відбуваються в світах, якими правлять «меч і магія». Тут часто фігурують не тільки люди, а й різноманітні міфологічні істоти - ельфи, гноми, дракони, перевертні, люди-кішки, а також боги і демони.

Містика є ще одним піджанром фантастичних фільмів. Дії в таких картинах пов'язано з взаємодією людей і різних таємничих сил, які чинять спротив однозначного наукового опису.

У нашому дослідженні сфокусуємо увагу на стратегіях і тактиках перекладу кінотексту жанру фентезі всіма відомою екранізацію фільму «*The chronicles of Narnia: The Lion, the Witch and the Wardrobe*».

Приклад 1:

Через відсутність в англійській мові таких слів як «бобер» та «бобріха», тобто за відсутності мовних одиниць, які представляють стать тварини, Люїс залучає використання особових займенників *he* та *she*, наприклад, *He-Beaver* та *She-Beaver*, частими також є звертання *Mr Beaver*, *Mrs Beaver*, які на лексичному рівні розкривають стать тварини та роблять їх героями твору, уподібнюючи із людьми:

- «*Here we are, Mrs Beaver, said Mr Beaver, I've found them.*»,
«*Welcome He-Beaver and She-Beaver.*».

Приклад 2:

- «*You badgers would have us wait till the sky falls and we can all catch larks.*»

У кінотексту жанру фентезі досить часто трапляються використання фразеологічних виразів. Для їх перекладання перекладачі знаходять відповідник, наявний в українській мові. До перекладу:

- Чекаємо, чекаємо, і чого чекаємо: доки рак на горі свисне чи поки небо на землю впаде?

У багатьох контекстах створюється комічний текст завдяки гри слів, тобто незвичайному поєднанню несуміжних між собою слів. За аналогією створюється каламбур, створюються поєднання фонетично-співзвучних слів, шиплячих звуків. Маємо таких приклад з перекладом:

Приклад 3:

- «*Bulbs and bolsters! Nikabrik*»
- Їжачки-пижики-жолуді-рижики-шишки-смола-скипидар! Кулі та кульбаби!

Приклад 4:

- «*Beards and bedsteads!*»
- Блохи-мухи-таргани! Бороди і бородавки!

Сплески інтересу до «Хроніки Нарнії» в останні роки пов'язані з голлівудськими екранізаціями серії. Будь-яка екранізація неминуче бентежить шанувальників літературного першоджерела, але тут

неприйняття фанатами нових фільмів опинилися куди гостріше, ніж в разі «Володаря кілець». І справа, як не дивно, навіть не в якості. Екранізацію книг про Нарнію ускладнює той самий алегоризм, або, точніше, притчевість, країни Аслана. На відміну від «Володаря кілець», де гноми і ельфи - це перш за все гноми і ельфи, за героями «Нарнії» часто чітко проступає другий план (коли лев - це не просто лев), а тому реалістична екранізація перетворює повну натяків притчу в плоский екшен [3, с.86].

Льюїс любив розповідати, що «Нарнії» почалися задовго до їх написання. Образ фавна, який гуляє по зимовому лісі з парасолькою і згортками під пахвою, переслідував його з 16 років і став у нагоді, коли Льюїс вперше - і не без деякого страху - впритул зіткнувся з дітьми, спілкуватися з якими не вмів. У 1939 році в його будинку під Оксфордом жили кілька дівчаток, евакуйованих з Лондона під час війни. Льюїс став розповідати їм казки: так з'явилися в його голові образи які перейшли в рух, а через кілька років він зрозумів, що історію яка народжується, необхідно записати. Іноді спілкування оксфордських професорів з дітьми закінчується так само.

«Хроніки» складаються з казок, де сама назва «Хроніки» є своєрідним обрамленням або жанровим узагальненням семи казок. Казковий елемент «Хронік» пов'язаний з чудесами, і це дозволяє нам бачити в «Хроніках» чарівну казку. Її характерні риси - вигадка і фантастика. «Хроніки» написані в жанрі і традиціях англійської літературної казки. Основна відмінність літературної казки від казки народної полягає в тій ролі, яку відіграє в ній автор-оповідач. Виступаючи умовним оповідачем, він одночасно є і професійним літератором зі своїм власним поглядом на світ, відмінним від позиції фольклорного сказителя.

«Хроніки Нарнії» вбирають в себе все вистраждане К. С. Льюїсом і знаменують народження нового типу твору з чітко окресленим біблійним сюжетом, який запропонував себе як жанр християнського фентезі. Твір є синтез різних жанрів: біблійну христологію, біблійний міф, хроніку як

розповідь про життя країни Нарнії і чарівну казку. Творчо перетворюючись, ці елементи створюють новий жанр - християнське фентезі [6, с.82].

«Хроніки Нарнії» дивують оригінальністю і барвистістю образів, ніби підтверджують, що простір льюїсовських казок дійсно живе в одному з світів, в який існує двері. Головне джерело, на думку К. С. Льюїса, - це уява, що є зв'язком людини з Творцем. Саме такий політ уяви приніс автору казок живі оригінальні образи, втілені в них. Прообраз фавна з парасолькою в засніженому лісі з'явився ще в шістнадцятирічному сторіччі. Пізніше виникли інші персонажі, з'явився герой лева Аслана, який не раз снівся Льюїсу перед роботою над казками. «Жодну історію я не вигадав », - говорив К. С. Льюїса. Автору не раз задавали питання про євангеліївський зміст казок на що він відповідав: «Ви помиляєтеся, коли думаєте, ніби все в книгах «представляє» що-небудь в цьому світі. Так, в «Шляхи паломника» так , але я пишу інакше». Якось він зауважив, що «пряма алегорія, як завдання з відповіддю; велика книга - як квітка, чий аромат нагадує нам щось ледь вловиме. Думаю, це «щось» і є повнота життя, яку ми переживаємо». Льюїс прокоментував створення казок так: «... Я зовсім не намагаюся «уявити» реальну (християнську) історію в символах. Я швидше кажу: «Уявіть, що існує світ, подібний Нарнії, і що Син Божий (або Великого Заморського Імператора) приходить його спокутувати, як прийшов спокутувати наш. Що б вийшло?». Автор стверджував, що спочатку його образи не були пов'язані з християнством, це сталося, коли він уже «кипів в роботі» [26, с.121].

Багато критиків задавалися питанням, чи можна відобразити Євангеліє в такому жанрі як казка. Льюїс зауважив, що жанр казки найкраще підійшов для того, що він хотів сказати. Можливо, історії про чарівність і є один з найкращих способів відтворити євангеліївський світ чудес. Як відомо, чудеса не відбуваються просто так, а мають свою

першопричину, своє джерело, тому і серія казок про Нарнію освітлена вихідними, центральними світоглядними уявленнями К. С. Льюїса.

Одне з найважливіших понять для духовного розвитку і творчості автора - це ідея Радості. Переростаючи бар'єри раціоналізму і прямуючи до віри, Льюїс завжди знав про найглибші людських відчуттях, які все існування переносять за межі простору і часу. Він визначив ці переживання як Радість (*Joy*) або «незадоволене прагнення, яке саме по собі більш бажане, ніж задоволення будь-якого іншого прагнення» [27, с.148]. Розуміння Радості, як уяви в його високій і чистій ступеня описано Льюїсом в його духовній автобіографії «наздогнати Радістю» («*Surprised by Joy*»). У ній він розповідає про те, що він (і всі інші люди) будучи відчуженим від Святого Джерела, зберігає ностальгію і бажання з'єднатися з ним протягом усього життя. У передмові до книги «Регрес пілігрима» Льюїс пише: «Душа влаштована так, щоб відчувати насолоду від того, що ніколи не може бути повністю дано - мало того, не можна і уявити, що б це було дано - в нашому сьогоденні суб'єктивному, просторово тимчасовому існуванні » [26, с.10]. Він бачить Радість як швидкоплинні щасливі бачення, які Бог посилає відсторонений людству, щоб пробудити бажання необізнаних про Нього з'єднатися з Ним.

У зв'язку з цим можна сказати, що «Хроніки Нарнії» написані на «мові дітей». Ще в дитинстві Льюїс придумав свою Країну Тварин, в якій згодом з'явилися навіть історія, міфи і легенди. Не випадково і Нарнію він населив тваринами які вміють розмовляти, з якими повсюдно контактують головні герої - діти. Беручи до уваги біблійний сюжет, втілений в казках, автор зробив безпомилковий вибір з точки зору психології дітей - адже в юному віці набагато цікавіше читати про міфологічних істот і тварин, легше їм співчувати, ніж історичним подіям, що відбулися дуже давно, а участь юних героїв в казках дозволяє викликати більшу співпереживання подій саме у читачів дитячої аудиторії. Льюїс був знавцем і любив давню міфологію, тому населив казки безліччю героїв, які надають приналежність і

чарівність казок - гігантами і гномами з північних міфів, фавнами, сатирами, кентаврами, дріадами, наядами, німфами і іншими. Сам автор «Хронік Нарнії» відзначав, що казкові істоти, не схожі на людей, але поводять себе майже як люди - це прекрасний символ, який дозволяє описати людську психологію і типи характерів набагато коротше і доступнішим, ніж в романах. К.С. Льюїс населив свою країну тваринами для того, щоб відтінки людського характеру, втілені в цих персонажах, були зрозуміліше дітям, повчальні і розважальні. Використовуючи образи тваринного світу та міфологічних істот автор зміг передати складні філософські та морально-етичні поняття в доступному до розуміння і захоплюючому контексті для дітей [33, с. 321].

Отже, проведене комплексне дослідження можливої картини світу сучасних англійських та американських авторів жанру фентезі показало, що створення можливого світу зумовлене насамперед когнітивним фактором тобто яскраво вираженою креативною та пізнавальною діяльністю людини, спрямованою на адекватну презентацію можливої альтернативної реальності та необхідністю назвати всі складові елементи можливого світу, які вигидав, осмислив та виділив у своїй картині світу письменник.

Для кращого сприйняття літературного твору дітям потрібні конкретні образи, оскільки складні метафоричні висловлювання часто залишаються за гранню дитячого розуміння, а рясне використання спеціальної лексики і застарілих слів може зробити книгу непривабливою для маленького читача.

ВИСНОВКИ

Кінопереклад є різновидом аудіовізуального перекладу і спеціалізується на перекладі кінотексту, тобто всього, що підлягає перекладу в фільмі: написи, репліки героїв, пісні, титри та ін.

Специфіка кіноперекладу визначається специфікою вихідного продукту, що включає в себе власне текстову частину і візуальний ряд. Основними видами аудіовізуального перекладання постають субтитрування, дублювання та закадровий переклад.

Не менш важливим є необхідність в синхронізації. Це процес, при якому перекладний кінотекст зіставляється із звуковою доріжкою у фільмі, і в цьому процесі враховується збіг переказного кінотексту з артикуляцією і рухами тіла героїв на екрані, а також з проміжком часу, за який герої вимовляють свої репліки.

Переклад мови персонажів у фільмі - складна перекладацька проблема, вирішення якої потребує високого рівня професійної майстерності і прекрасної почуття мови. Природно звучить українська мова, адекватно і еквівалентно передає в дубльованому варіанті фільму зміст англійських фраз, допомагає донести до іншомовного глядача увесь сенс, який закладений у фільмі його творцями, і в кінцевому підсумку допомагає йому правильно проінтерпретувати ідейний зміст фільму.

Найпопулярніші жанри фільмів включають в себе: детективи, мелодрами, бойовики, трилери, фільми жахів, комедії, фантастику та інше. Однак часто фільм містить два і більше жанру, що надає йому великих можливостей повною мірою передати задум режисера

Особливої уваги заслуговує визначення специфіки перекладання анімаційних фільмів для дитячої цільової аудиторії. При перекладі кінотексту як з англійської мови українською, так і з української на англійську, застосовуються схожі лексико-семантичні адаптації, що викликано необхідністю відповідності тексту перекладу

загальноприйнятими нормами мови перекладу, а також рівню вікового розвитку дитини. У зв'язку з цим при аналізі мультиплікаційного фільму, крім вивчення лінгвістичних особливостей, перекладач повинен враховувати лінгвопсихологічний аспект онтогенезу мови.

Значну роль відіграють гумор і сарказм, за допомогою яких вдається створити цікаві, колоритні фрази у жанрі кінокомедії. Як відомо, комедія – це вид драми, в якому специфічно дозволяється момент дієвого конфлікту або боротьби антагоністичних персонажів.

Варто зазначити, що правильно обрані стратегія і прийоми перекладу, а також наявність професійної підготовки, практичного досвіду та креативності у перекладача значно підвищує шанси на успішне вирішення конкретної перекладацької задачі.

Документальне кіно – вид кіноіндустрії, в основі якого лежать зйомки справжніх подій і осіб. До документального або неігрового кіно відносяться освітні фільми або навчальні, істинно-документальні, а також псевдодокументальні, або мокьюментарі. Структура документальної кінострічки може бути різноманітна: використовуються репортажна зйомка, природні та інтер'єрні зйомки, архівне фото і відео. При перекладі документального кіно зі специфічною тематикою необхідне знання, розуміння і володіння термінологією по відповідній темі.

Фентезі є піджанром фантастичних фільмів. Основна відмінність таких фільмів в тому, що дії відбуваються в світах, якими правлять «меч і магія». Тут часто фігурують не тільки люди, а й різноманітні міфологічні істоти - ельфи, гноми, дракони, перевертні, люди-кішки, а також боги і демони.

У ході роботи було виявлено та проаналізовано деякі особливості перекладу англійськомовних фільмів українською мовою та можливі труднощі перекладу та їх подолання шляхом застосування перекладацьких трансформацій (граматичних та лексичних).

При перекладі кінофільму необхідно дотримуватись таких особливостей: 1) коли йдеться про кінопереклад, озвученню повинна передувати ретельна робота зі скриптом; 2) виявлення культурно значущої інформації є не менш важливим, ніж лексичні, граматичні або стилістичні особливості оригіналу; 3) наступний крок – виявити функції, які виконує культурно значуща інформація у вихідному тексті; 4) при інтерпретації культурно значущої інформації перекладачеві слід орієнтуватися не на суб'єктивні асоціації, а на національно-культурні смисли компонентів тексту; 5) ці смисли слід відтворювати в цільовому тексті, послуговуючись цілим спектром шляхів і тактик.

Як засвідчив перекладознавчий аналіз, найбільші труднощі під час аудіовізуального перекладу кінотекстів пов'язані з передачею таких лексичних одиниць як реалії, фразеологізми, іншомовні вкраплення, гра слів та аббревіатури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алефіренко Н. Ф. Сучасні проблеми науки про мову. М. : Флінта: Наука, 2005. С. 174 – 199.
2. Алексеева И. С. Введение в переводоведение: учеб. пособие для студ. филол. и лингв, фак. высш. учеб. заведений. М.: Издательский центр «Академия», 2011. 368 с.
3. Афанасьева Е. Жанр фентези: проблема классификации. Фантастика и технологии (Памяти Станислава Лема). Самара: Издательский дом «Ратитет», 2009. С. 86–94.
4. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Высшая школа, 1986. 400 с.
5. Білоус П. В. Теорія літератури: навч. посібник. К.: Академвидав, 2013. 328 с.
6. Борботько В. Г. Общая теория дискурса: Принципы формирования и смыслопорождения: дис. канд. филол. наук: 10.02.01 р. Краснодар, 1998. 250 с.
7. Бурукина О. А. Функциональный подход в обучении письменных переводчиков предпереводческому анализу текста. *Вестник МГЛУ*. 2010. С. 15–26.
8. Бурцев А. А. Английская литературная сказка конца XIX – начала XX века. Якутск: ЯГУ, 1991. 82 с.
9. Влахов С. С. Непереводимое в переводе. М.: Междунар. отношения, 1980. 342 с.
10. Гайданка Д. В. Дискурс кіно в ракурсі новітніх парадигм: особливості і типологія. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. Серія: Філологія, 2015. С. 99–101.
11. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. М.: КомКнига, 2007. 144 с.

12. Гопман В. Л. Фэнтези. *Литературная энциклопедия терминов и понятий*. М.: Наука, 2001. С. 1161–1164.
13. Горшкова В. Е. Особенности перевода фильмов с субтитрами. *Вестник сибирского государственного аэрокосмического университета им. академика М. Ф. Решетнёва*. Красноярск, 2006. С. 141 – 144.
14. Горшкова В. Е. Перевод в кино. М.: ИГЛУ, 2006. 278 с.
15. Зарецкая А. Н. Особенности реализации подтекста в кинодискурсе: автореф. дис. канд. филол. наук: 10.02.19. Челябинск, 2012. 22 с.
16. Илюшкина М. Ю. Теория перевода: основные понятия и проблемы: учеб. Пособие / науч. ред. М.О. Гузикова. Мин-во образования и науки Рос. Федерации, Урал. федер. ун-т. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2015. 84 с.
17. Каган М. С. Кінодискурс. URL : <https://studfiles.net/preview/5484809/page:32/> (дата звернення 07.03.2020).
18. Калабекова Л. Т. Переводческие трансформации как источник лингвистических исследований. *Современные исследования социальных проблем*. 2015. С. 246–254.
19. Каширина Н. А. Понимание и интерпретация в предпереводческом анализе текста. *Известия ТРТУ*. С. 271–274.
20. Миславський В. Кінословник: терміни, визначення, жаргонізми; Харк. держ. ун-т мистецтв ім. М. П. Котляревського. Харків, 2007. 327 с.
21. Кузьмичев С. А. Перевод кинофильмов как отдельный вид перевода. *Вестник МГЛУ*. 2012. С. 140–149.
22. Кухаренко В. А. Интерпретация текста: учеб. пособие для студентов пед. ин-тов по спец. № 2103 «Иностр. яз.». 2-е изд., перераб. М.: Просвещение, 1988. 192 с.

- 23.Лавріненко І. М. Критерії класифікації кінодискурсу. Х.: Вісник ХНУ, 2012. С. 41–44.
- 24.Лавріненко І. М. Стратегії і тактики комунікативних ролей у сучасному англomовному кінодискурсі: автореф. дис. канд. філол. наук. Харків, 2011. 20 с.
- 25.Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти Раамат, 1973. 374 с.
- 26.Лотман Ю. М. Семіотика кіно і проблеми кіноестетики. URL: <http://ukrdoc.com.ua/text/17795/index-1.html?page=4> (дата звернення 15.03.2020).
- 27.Матасов Р. А. Перевод кино / видео материалов: лингвокультурологические и дидактические аспекты: автореф. дис. канд. филол. наук. М., 2009. 23 с.
- 28.Миславський В. Н. Кінословник. Терміни, визначення, жаргонізми. URL: <http://screenplay.com.ua/dictionary/?id=28> (дата звернення 12.03.2020).
- 29.Основи літературознавства: підручник / за ред. Н.С.Ференц. К.: Знання, 2011. 431 с.
- 30.Слишкін Г. Г. Кінотекст (досвід лінгвокультурологічного аналізу). М.: Водолей Publishers, 2004. 153 с.
- 31.Стрельницкая Е. В. Синтаксические средства выражения эмоционального состояния персонажей и особенности их использования при переводе художественных текстов с английского языка на русский. *Известия Санкт-Петербургского государственного экономического университета*. 2010. С. 161–163.
- 32.Тамарченко Н. Д. Теория литературы. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). М.: ИМЛИ РАН, 2003. С. 219 – 244.
- 33.Уланович О.И. Психолінгвістика: Учеб. пособие. Минск: Изд-во Гревцова, 2010. 240 с.

34. Чиж М. С. Особенности перевода каламбура. Успехи современного естествознания. 2012. 168 с.
35. Энциклопедический словарь / гл. ред. С.И. Юткевич. М.: Сов. энциклопедия, 1987. 640 с.
36. Anderman G., Diaz-Cintas J. Audiovisual Translation: Language Transfer on Screen. London: Palgrave Macmillan, 2009. 272 p.
37. Lewis C.S. The Pilgrim's Regress. Grand Rapids. Minch.: Eradmans, 1958. 437 p.
38. Lewis C.S. Surprised by Joy: The Sape of My Early Life. N.Y.: Harcourt Brace Jovanovich, 1986. 351p.
39. Thomson-Wohlgemuth, G. Children's Literature and its Translation. An Overview. NY: University of Surrey, School of Language and International Studies, 1998. 151 p.
40. Magazine: School Library Journal, Jan 01.01.2000, Vol46, Issue1. P.121.
41. O'Sullivan C. Translating Popular Film. Portsmouth: Palgrave Macmillan, 2011. 243 p.
42. Orero P. Topics in audiovisual translation. Amsterdam; Philadelphia, PA: John Benjamins Pub, 2004. 227 p.
43. Orero P. Topics in Audiovisual Translation. Benjamins Translation Library. Barcelona, Benjamins Translation Library, 2004. 227 p.
44. Martindale W., J.Root. The Qoutable Lewis. Wheaton, Illinois: Tyndale House Publishers, Inc., 2005. 651 p.