

Міністерство освіти і науки України
Національний технічний університет
«Дніпровська політехніка»

Інститут електроенергетики
Електротехнічний факультет

Кафедра перекладу

ПОЯСНЮВАЛЬНА ЗАПИСКА

кваліфікаційної роботи ступеню магістр

студента Прокопенко Надії Ігорівни

(ПІБ)

академічної групи 035М-22 - ЕТФ

(шифр)

спеціальності 035 Філологія

за освітньо-професійною програмою вищої освіти «Германські мови та літератури
(переклад включно), перша –англійська» на тему: СУБТИТРУВАННЯ ЯК ОДИН З ВИДІВ
КІНОПЕРЕКЛАДУ ТА ЙОГО ОСОБЛИВОСТІ

| Керівники | Прізвище, ініціали | Оцінка за шкалою | | Підпис |
|------------------------|--------------------|------------------|---------------|--------|
| | | рейтинговою | інституційною | |
| кваліфікаційної роботи | Доц. Махоніна Н.Г. | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |

| | | | | |
|-----------|-----------------------|--|--|--|
| Рецензент | Проф. Кострицька С.І. | | | |
|-----------|-----------------------|--|--|--|

| | | | | |
|----------------|---------------------|--|--|--|
| Нормоконтролер | Доц. Висоцька Т. М. | | | |
|----------------|---------------------|--|--|--|

Дніпро 2023

ЗАТВЕРДЖЕНО:
завідувач кафедри перекладу
Висоцька Т.М.
« ____ » _____ 2023 року

ЗАВДАННЯ
на кваліфікаційну роботу
ступеню магістр

студентці Прокопенко Надії Ігорівні академічної групи 035М-22з-1 ЕТФ
(прізвище та ініціали) (шифр)

Напряму 035 Філологія

за освітньо-професійною програмою вищої освіти «Германські мови та літератури
(переклад включно), перша –англійська».

на тему СУБТИТРУВАННЯ ЯК ОДИН З ВИДІВ КІНОПЕРЕКЛАДУ ТА ЙОГО
ОСОБЛИВОСТІ, затверджену наказом ректора НТУ «Дніпровська політехніка» № 1373 від
13.11.2023.

| Розділ | Зміст | Термін виконання |
|----------|---|------------------|
| Розділ 1 | Специфіка створення, функціонування та перекладу субтитрів | 08.10.23. |
| Розділ 2 | Практичний аналіз перекладу субтитрів сценарію фільму «Піаніст» | 30.11.23. |

Завдання видано _____
(підпис керівника)

Махоніна Н.Г.
(прізвище, ініціали)

Дата видачі 01.09.2023

Дата подання до екзаменаційної комісії

08.12. 2023

Прийнято до виконання _____
(підпис студента)

Прокопенко Н.І.
(прізвище, ініціали)

РЕФЕРАТ

Кваліфікаційна робота: 52 с., 40 джерел.

Об'єкт дослідження: особливості субтитрування та специфіка його перекладу на основі аналізу перекладу сучасних англомовних художніх фільмів.

Предмет дослідження: засоби досягнення точності, адекватності та специфічні перекладацькі трансформації при перекладі субтитрів.

Мета кваліфікаційної роботи: полягає в тому, щоб сформулювати основні особливості субтитрування та принципи адекватного перекладу художніх фільмів.

Методи дослідження: головним у роботі є зіставно-типологічний метод. Йому підпорядковані такі загальнолінгвістичні методи і прийоми, як аналіз і синтез, дедукція та індукція, класифікація, порівняння і зіставлення, опис і узагальнення.

У теоретичній частині досліджується поняття субтитрування, його лінгвістичні особливості та специфіка структурної організації.

У практичній частині розглядаються субтитри художнього фільму та аналізуються способи їх відтворення українською мовою.

Теоретична новизна роботи полягає у тому, що дослідження робить свій внесок у вивчення ключового поняття сучасного перекладознавства - адекватності перекладу.

Практичне значення дослідження полягає у можливості використання результатів дослідження при вивченні особливостей кінрперекладу, у спецкурсах англійської мови і в процесі проведення занять з практичного курсу перекладу.

Ключові слова: СУБТИТРУВАННЯ, ПЕРЕКЛАД, АДЕКВАТНІСТЬ ПЕРЕКЛАДУ, ПЕРЕКЛАДАЦЬКІ ТРАНСФОРМАЦІЇ.

SUMMARY

Diploma paper: 52p, 40 sources.

The object of the study: the peculiarities of subtitling and the specifics of its translation based on the analysis of the translation of modern English-language feature films.

The subject of the study: means of achieving accuracy, adequacy and specific translation transformations when translating subtitles.

The purpose of the qualification work: is to formulate the main features of subtitling and the principles of adequate translation of feature films.

Research methods: the main work is the comparative typological method. It is subject to such general linguistic methods and techniques as analysis and synthesis, deduction and induction, classification, comparison and comparison, description and generalization.

The theoretical part examines the concept of subtitling, its linguistic features and the specifics of structural organization.

In the practical part, the subtitles of the feature film are sorted out and the methods of their reproduction in the Ukrainian language are analyzed.

The theoretical novelty of the work lies in the fact that the research contributes to the study of the key concept of modern translation studies - translation adequacy.

The practical significance of the research lies in the possibility of using the results of the research when studying the peculiarities of foreign translation, in special English language courses and in the process of conducting classes on a practical translation course.

Keywords: SUBTITLING, TRANSLATION, TRANSLATION ADEQUACY, TRANSLATION TRANSFORMATIONS.

ЗМІСТ

Додано примітку [HM1]: Сторінки
Реферат саммари
Висновки до р2
Загальні висновки

| | |
|--|----|
| ВСТУП | 6 |
| РОЗДІЛ 1. СПЕЦИФІКА СТВОРЕННЯ, ФУНКЦІОНУВАННЯ ТА ПЕРЕКЛАДУ СУБТИТРІВ | 7 |
| 1.1. Особливості субтитрування | 8 |
| 1.2. Особливості перекладу субтитрів..... | 24 |
| Висновки до розділу 1 | 31 |
| РОЗДІЛ 2. ПРАКТИЧНИЙ АНАЛІЗ ПЕРЕКЛАДУ СУБТИТРІВ СЦЕНАРІЮ ФІЛЬМА «ПІАНІСТ» | 32 |
| 2.1. Складність перекладу біографічної кінострічки..... | 32 |
| 2.2. Адекватність перекладу субтитрів фільму «Піаніст»..... | 34 |
| Висновки до розділу 2 | 47 |
| ВИСНОВКИ | 49 |
| СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ | 52 |

ВСТУП

Сучасний світ кіно не обмежується національними кордонами, що вимагає вдосконалення методів перекладу для глобальної аудиторії. Одним із ключових засобів кіноперекладу є субтитрування. Проте, існують численні проблеми, пов'язані з його використанням, а саме: вірність оригіналу, культурна адаптація та читабельність.

Це дослідження присвячене специфіці створення, функціонування та перекладу субтитрів з англійської мови на українську. Поняття адекватності перекладу у сучасному перекладознавстві в багатьох розуміннях протистоїть поняттю еквівалентності.

Складність дослідження перекладу субтитрів обумовлена його міждисциплінарним характером. Субтитрування в цілому викликає стійкий інтерес дослідників у галузі філософії, семіотики, літературознавства та мистецтвознавства. Значний внесок у лінгвістичне дослідження субтитрування та кіносценарію зроблений Е. Г. Амашкевіч, М. А. Єфремовою, Є. Б. Івановою та іншими.

Що стосується теорії перекладу, в якій аудіовізуальна комунікація розглядає як щось маргінальне, то в ній до теперішнього часу не вирішено питання про місце нових різновидів перекладу – перекладу теле-і радіопередач, реклами та кінофільмів – в загальній перекладознавчій класифікації. Теоретичним підґрунтям для написання цієї роботи стали праці як європейських мовознавців та перекладачів (Г. Готтліба, Х. Д. Сінтаса, Ф. Карамітроглу, Т. Штайна, М. Ла Торре), так і вітчизняних (І. С. Алексєєва, Л. Л. Нелюбін, С. В. Тюленєв, А. П. Чужакин). У своїх роботах зарубіжні дослідники займалися вивченням аудіовізуального перекладу як важливим аспектом процесу Євроінтеграції; субтитруванням в перекладі як інструментом формування професійної ідентичності перекладачів; жанрово-стилістичними особливостями перекладу субтитрів; технічними складовими аудіовізуального перекладу. У

працях вітчизняних дослідників проблема перекладу кінодіалогів знаходить лише фрагментарне висвітлення. Це, а також той факт, що в теперішній час кіноіндустрія стає все більш популярною, замінюючи таке традиційне джерело інформації як книга та маючи великий вплив на життя суспільства та світогляд кожної окремої людини, обумовлює **актуальність** запропонованого дослідження.

Мета цього дослідження: описати та проаналізувати принципи здійснення адекватного перекладу субтитрів з урахування їх особливостей та специфіки.

Головними завданнями цієї дипломної роботи є :

- розкрити поняття «субтитрування» як специфічного виду кінотексту;
- виділити основні особливості субтитрів;
- розкрити головні принципи перекладу субтитрів;
- описати проблеми, з якими стикається перекладач, при роботі над перекладом субтитрів;
- визначити критерії досягнення адекватності перекладу субтитрів (із залученням до аналізу субтитрів до художнього фільму Р. Поланскі «Піаніст».

Об'єктом даного дослідження є субтитрування як особливий вид кінотексту, **предметом** дослідження є засоби досягнення точності та адекватності перекладу субтитрів у художніх фільмах.

Матеріалом дослідження стали субтитри до художнього фільму Р. Поланскі «Піаніст» (субтитри та озвучка від каналу «СТБ»).

Методи дослідження визначені специфікою предмета дослідження і поставленими завданнями. Розглядаються конкретні характерні приклади з двох мов, у власне описовому і в порівняльному планах. Головним у роботі є зіставно-типологічний метод. Йому підпорядковані такі загальнолінгвістичні методи і прийоми, як аналіз і синтез, дедукція та індукція, класифікація, порівняння і зіставлення, опис і узагальнення.

Наукова новизна полягає в спробі окреслити коло проблем і завдань, що виникають при перекладі субтитрів художніх фільмів, а також шляхів їх можливого вирішення.

Додано примітку [HM2]: То є так?

Проблематика дослідження має суттєві перспективи, актуальне теоретичне та *практичне значення* для перекладознавства, з огляду на можливість вивчення труднощів у виборі стратегій для передачі реалій, засобів створення гумористичного ефекту; фільму як форми сучасного художнього тексту; проблеми прагматичної адаптації тексту художнього фільму; критеріїв оцінювання кіноперекладу. Детальне дослідження перекладу кінофільмів також важливо для досягнення вищого рівня кіноперекладів в Україні, що сприятиме розвитку кіномистецтва зокрема та української культури загалом.

Теоретична значущість полягає в тому, що дослідження робить свій внесок у вивчення ключового поняття сучасного перекладознавства – поняття адекватності перекладу. Крім того, системний опис видів перекладу в кіно відкриває малодосліджену прикладну область перекладу і, як наслідок, широку перспективу подальших порівняльних досліджень у цьому напрямку на матеріалі конкретних пар мов.

Мета і завдання роботи визначають її *структуру*, яка складається зі: **ВСТУПУ** (в якому формулюється тема роботи, ставиться мета і завдання, визначаються методика та структура дослідження), одного теоретичного та одного практичного **розділів**, **ВИСНОВКІВ** (з підсумками дослідження) та **БІБЛІОГРАФІЇ** (налічує 40 найменувань). **РОЗДІЛ 1** містить основні теоретичні положення та тези, на які спирається подальше дослідження, викладається сутність досліджуваної проблеми та різні підходи до її вирішення. **РОЗДІЛ 2** містить аналіз субтитрів до художнього фільму Р. Поланскі «Піаніст», опис проблем і досягнень перекладачів при роботі над перекладом субтитрів до цього фільму. Окрема увага приділена критеріям досягнення адекватності перекладу субтитрів.

Апробація роботи. Основні практичні результати роботи були представлені на I Міжнародній науково-практичній конференції студентів та молодих учених «Наука в епоху соціокультурних змін: реалії та перспективи» (Дніпро, НТУ «ДП», 2023)

РОЗДІЛ 1 СПЕЦИФІКА СТВОРЕННЯ, ФУНКЦІОНУВАННЯ ТА ПЕРЕКЛАДУ СУБТИТРІВ

1.1. Субтитри як текст особливого роду

Якщо розглядати кінофільм як текст, тобто зв'язаний семіотичний простір, то перш ніж розпочати детальне вивчення поняття субтитрування та його особливостей, слід приділити увагу поняттю текст. Зазвичай текст розглядають у лінгвістиці як послідовність вербальних знаків. Тобто текст розглядається як продукт мовлення, «витвір мовленнєво-творчого завершеного процесу, об'єктивованій у вигляді письмового документа, ... що складається з назви (заголовка) і низки особливих одиниць (надфразових єдностей), об'єднаних різними типами лексичного, граматичного, логічного, стилістичного зв'язку, що має певну спрямованість і прагматичну установку» [18; 17]. Це визначення вказує на такі важливі характеристики тексту, як цілісність, зв'язність елементів та функціональну направленість, але це також вказує на те, що текст існує лише у письмовій формі. Однак текст, якщо розглядати його як продукт мовлення та мислення, може бути результатом не лише письма, але й говоріння, бути як усним, так і письмовим, тобто його можливо зафіксувати оптично, акустично або будь-яким іншим способом.

Психолінгвістика розглядає текст як складне семантичне формування, наділене рядом специфічних характеристик, які відсутні у слова, словосполучення або фрази. До них варто віднести цілісність, формальну (частини тексту мають співвідносні між собою мовні елементи) та семантичну (частини тексту мають загальні змістовні компоненти) зв'язність, емотивність (текст відображає відношення автора до дійсності). Важливими властивостями тексту також є креолізованність (текст містить або може містити елементи інших систем) й прецедентність (наявність в тексті елементів попередніх текстів). Характерним для тексту може бути **скважність** (зв'язати за змістом лексичні значення двох або декількох суміжних речень тексту іноді можливо лише за

Додано примітку [HM3]: Англomовне джерело вже

Додано примітку [HM4]: Автор терміну, посилання на англomовного автора

допомогою наступного за ними речення). Текст характеризується також внутрішньою структурою синтаксичною (на рівні складного синтаксичного цілого та речення), композиційною та логічною, та обумовленою прагматичною установкою. Текст несе у собі уявлення про свою референтну основу (затекст) і містить у собі неявне розуміння (підтекст) [18; 76].

Із вищезазначеного можливо зробити висновок, що сутність психолінгвістичного підходу до тексту полягає у розумінні його як одиниці комунікації. В ньому текст є феноменом реальної дійсності та способом її відображення, побудованим за допомогою елементів системи мови. Текст – це продукт мовлення, детермінованого потребами спілкування. Теорія мовних актів і теорія масової комунікації у визначеннях тексту також підкреслюють, що він повинен задовольнити комунікативну потребу співрозмовників та, по суті, є основою комунікативної одиниці, котру людина використовує в процесі мовленевої діяльності.

Лінгвістики тексту розглядає текст як певну (закінчену) послідовність речень, пов'язаних за змістом одне з одним у межах загального задуму автора [64;72]. У такому трактуванні головними критеріями об'єкта, котрий характеризується, виступають завершеність, зв'язність та найменування авторської задумки. Лінгвістика тексту акцентує аспекти породження і сприйняття тексту. Текст не обов'язково відображає реальні події. І. Я. Чернухіна розуміє текст як «мовленнєвий твір певного стилю в єдності форми і змісту, що є засобом безпосередньої або опосередкованої комунікації, метою якої є повне розкриття теми, і складається з самостійних одиниць, які виконують комунікативну функцію» [64;16].

Стилістичні та змістовні аспекти тексту дозволяють визначити його як *художній* або *нехудожній*. Художній текст має усі вищеперераховані особливості, котрі властиві тексту взагалі. Але він також має специфічні ознаки, котрі відрізняють його від нехудожніх текстів. Художній текст виповнює особливу функцію – естетичну, котра у складній взаємодії з комунікативною є визначним моментом його особливої організації. Художній текст трактують як

Додано примітку [HM5]: У Вас 40 источников, откуда

64

«естетичний засіб опосередкованої комунікації, що має на меті художньо-виразне розкриття теми, представлене в єдності форми і змісту та складене з мовних одиниць, які виконують комунікативну функцію» [64; 24]. Організації художнього тексту властиві особлива складність та багатофункційність, в ньому використовуються ті аспекти, котрі в інших видах мовної комунікації залишаються ненавантаженими. В результаті структура художнього тексту набуває специфічної багатшаровості. Слід зауважити, що художній текст, який береться за основу художнього кіно, має пряме відношення до створення субтитрів.

Кіномистецтво як текст часто ставало об'єктом вивчення. Ю.Г. Цив'ян зазначає: «У певному наближенні будь-який фільм можна визначити як дискретну послідовність безперервних ділянок тексту. Назвемо цю послідовність кінотекстом. Безперервні сегменти кінотексту будемо називати кадрами. ... Кінотекст – це ланцюжок ядерних кадрів. ... Таким чином, якесь повідомлення, притаманне кінотексту, може бути виявлено лише після розгляду щонайменше двох ядерних кадрів і з'ясування, який із типів приєднання вони здійснюють. Тобто одиницею кінотексту завжди є пара ядерних кадрів. Назвемо її базовим ланцюжком або базовою синтагмою кінотексту» [59; 109-111]. На думку Є.Б. Іванової, «кінофільм – це текст, тобто зв'язний семіотичний простір. Фільм визначається як зафіксована на плівці або іншому матеріальному носії послідовність кадрів, що являють собою фотографічне або мальоване зображення, зазвичай супроводжуване звуковим рядом (мовою, музикою, шумами)» [23].

Субтитри можливо також визначити як медіатекст. У такому випадку, тоді вони стають в один ряд з екранними текстами, до котрих також відносяться телетексти (телефільм), відео-тексти (відеофільм) та комп'ютерні тексти (відеогра). Відмінності між цими медіатекстами полягають не лише в технічних засобах створення, зберігання, тиражування і т.д., але й у цілях та задачах, котрі ставляться перед цими медіатекстами, а також у кількісному співвідношенні інформації, яка передається візуальним та аудіоспособом. Треба зауважити, що

вони формують єдину групу за способом сприйняття (аудіовізуальну) та способу надання реципієнту (екранному). Медіатексти здатні перекладатися із однієї аудіовізуальної техніки в іншу, в наслідок чого з'являється можливість подивитися один і той самий фільм на кіно-, телеекрані, а також на дисплеї комп'ютера. Кінофільм на відеокасеті не стає іншим текстом. [62; 39-46].

Звісно, кінотекст також є поняттям, що позначає твір кіномистецтва як особливу систему значення. Звернімось до самої історії кінематографу, щоб надати поняттю «кінотекст» більш ґрунтовне позначення, прослідкувати за його розвитком та дослідити його значущість власне для створення самого кіно. В 1910-х рр., навіть після укорінення кінематографу як нового виду мистецтва, після систематичного використання художніх ефектів крупного плану та паралельного монтажу Д. У. Гріффіном, кінофільм все ще розглядається у якості доволі примітивної форми розказування історії засобами зображення. Літературний текст у скороченому формі – у вигляді сценарію – слугував основою кінематографічного простору, однак сцени, жести та вирази обличчя у кіно були занадто «літературні» й водночас перебільшеними у порівнянні такими жанами літкратури як реалістичне оповідання.

Перші спроби концептуалізації кінофільму як сигніфікативної системи, як «тексту» з відповідними специфічними механізмами сенсопородження та «мовою» були здійснені теоретиками російської формальної школи (В.Шкловським, Ю.Тиняновим та інш.). Російськи формалісти запропонували нарис «лексики» (значущих одиниць фільму як фігур кіномови – кіноепітету, кінометонімії, кіносинекдохи та інш.), а також «граматики» кіномови (напливів, ракурсів, діафрагм, «повторних перебивань», правил прямування планів, композиційного синтаксису внутрішньокадрових елементів, що виявляли б просторові, часові та значеннєві відносини речей, а також подій у фільмі).

За допомогою такої «мови» кінозображення трансформується з картинкі-ілюстрації до окремого значення, тобто з «видимої речі» – в «змістовну річ» (Ю.Тинянов), у значенні особливого порядку, сукупність котрих (значень) у межах фільму утворює те, що в першому наближенні може бути названо

«субтитруванням».

Наступним етапом розробки концепції субтитрування стала теорія монтажу С. Ейзенштейна. Він систематизував та розвинув положення формальної кінотеорії про те, що природою кіносмислу є членування реальності кінематографічними засобами — освітленням, ракурсом, планами зйомки, рухом камери – й «перемонтажем» отриманих елементів у новому порядку. Цей монтажний порядок визначається ритміко-поетичними правилами (контрапункту, паралелізму домінуючого руху або образу та інш.), котрі дозволяють кінематографу своїми засобами артикулювати значення не менш складні та нюансировані, недоступні в літературній формі або в звичайному мовленні.

С. Ейзенштейн, драматизуючи базові інтуїції російського формалізму про «видиму мову» в якості певного похідного способу смислопородження (по відношенню до вербальних та візуальних «мов»), розробляє в своїх пізніх роботах своєрідну філософію кіномонтажу як синтетичного способу створення значення. Базовим алгоритмом цього виробництва є таке зіставлення двох елементів, при якому на основі їх формальних властивостей виникає «третій елемент», якісно перевершуючий обидва первинні. Цей алгоритм настільки вербальний (в плані поетичної мови та її базової одиниці – метафори), наскільки й візуальний (принцип внутрішньокадрового та міжкадрового монтажу). З цих трьох елементів, розташованих у монтажних стиках видимого, створюється динамічний, кінематографічний текстуальний смисл фільму.

З формальних монтажних елементів (вигинів форм, вихоплених траєкторій рухів, мелодійних ліній музики) складаються смислові фігури, контури або «кіноієрогліфи», в яких радикально переосмислюються класичні протиставлення видимого (візуального, безпосереднього, континуального, динамічного) та невидимого (вербального, смислового, опосередкованого, артикульованого, нерухомого).

На відміну від ейзенштейновської концепції ієрогліфічного кінописма, котра виходить з філософсько-антропологічним узагальненням, структурно-

семіотична парадигма, яка починає домінувати з кінця 1950-х, пропонує більш спеціальне лінгвоцентричне трактування субтитрування. У цій парадигмі здійснюється спроба систематичного опису кінофільму як знакової системи, яка побудована по моделі звичайної мови. Основними проблемами тоді стає виявлення лінгвістичних структур виробництва вагомості в фільмі та специфічних надлінгвістичних рівнів значення субтитрування.

До таких проблем відносяться питання лінійного членування фільму (ціла стрічка, епізод, план або монтажний кадр, фотограма), виділення одиниць та рівнів артикуляції фільму (кадр, за Метцем; «сінема» за Пазоліні; фігура, знак/сема, кіноформа, за Еко), кінозначущого та денотативного плану фільму, семіотичної актантної моделі кінооповідання та інші. В теперішній час аналітичне поле вивчення фільму як специфічної системи значення існує в продуктивному інтердисциплінарному напруженні, яке створене постструктуролістичною теорією інтертекстуальності, пізньофеноменологічною концепцією видимого світу, сучасними психоаналітичними та соціально-критичними підходами [70].

Вищенаведений матеріал дає змогу зробити висновок, що дослідження цієї теми є досить складним та кропітким завданням, яке потребує більшої уваги з боку не тільки лінгвістики, а також психології та етики. Говорячи про *інтертекстуальність*, слід зазначити, що цей термін запровадила у 1967 році теоретик постструктуралізму Ю. Кристева, і в найзагальнішому сенсі (як підказує внутрішня форма цього терміну) він означає зв'язок тексту з іншими текстами. Ю. Кристева сформулювала свою концепцію на ґрунті переосмислення відомої праці М. Бахтіна «Проблема змісту, матеріалу і форми в словесній художній творчості», де автор говорить про поліфонічність літератури і про «діалог» тексту з іншими текстами та жанрами. Ю. Кристева окреслила інтертекстуальність як «текстуальну інтеракцію, що відбувається всередині окремого тексту» [33; 97].

Концепція інтертекстуальності тісно пов'язана з ідеєю «смерті автора», яку проголосив Р. Барт [67; 77]: ніхто не може називатися «оригінальним автором»,

бо кожний автор насправді лише «вирізає» і «вклеює» уривки з уже існуючого універсуму текстів, та повістив про «смерті» індивідуального тексту, що розчиняється в явних і неявних цитатах, і врешті-решт, зі «смертю» читача, чия неминуче «цитатна» свідомість так само нестабільна й невизначена, як марні пошуки джерел цитат, з яких ця свідомість складається.

Поняття «інтертекстуальність» доволі багатоаспектне, і конкретне його трактування істотно різниться залежно від теоретичних та філософських установок, якими керується у своїх розвідках той чи інший дослідник. Спільним для всіх є лише постулат, що кожний текст – це «реакція» на попередні тексти. Найуніверсальніше визначення понять «інтертекстуальність» та «інтертекст» дав Р. Барт: «Кожний текст – це інтертекст; інші тексти присутні в ньому на різних рівнях у більш чи менш впізнаваних формах: тексти попередньої культури і тексти довколишньої культури. Кожний текст – це нова тканина зі старих цитат. Уривки культурних кодів, формул, ритмічних структур, фрагменти соціолектів тощо – усе це поглинуто текстом і перемішано в ньому, оскільки завжди до тексту й навколо нього існує мова. Як доконечна передумова для будь-якого тексту, інтертекстуальність не може зводитися до проблеми джерел і впливів; це загальне поле анонімних формул, чие походження рідко можна виявити, несвідомих чи автоматичних цитат, що наводяться без лапок» [67;78].

Німецькі науковці У. Бройх, М. Пфістер та Б. Шульте-Мідделіх, автори німецькомовної колективної збірки «Інтертекстуальність: форум і функції», зосередилися на функціональному значенні інтертекстуальності. Вони намагалися з'ясувати, з якою метою і задля якого ефекту письменники звертаються до творів своїх сучасників та попередників. Ці дослідники розуміли інтертекстуальність в постструктуралістському сенсі як літературний прийом, до якого свідомо вдаються письменники, як своєрідне колективне несвідоме, що впливає на діяльність митця незалежно від його волі, бажання та свідомості.

Таке розмежування важливе для перекладознавства і для цієї роботи зокрема. Відштовхуючись від нього, ми трактуємо інтертекстуальність у первинному, вулжочому, смислі – як літературний прийом задля досягнення

Додано примітку [НМ6]: Посилання де?

певного ефекту; зокрема, ми розглядаємо, як свідомі посилання автора на попередні тексти, тобто прототексти, модифікують смисли нового тексту, чи метатексту.

Додано примітку [HM7]: Це прекрасно. Але де це реалізується в субтитруванні?

Терміни прототекст і метатекст запропонував словацький перекладознавець А. Поповіч, трактуючи їх у широкому сенсі як первинний і вторинний тексти, у тому числі текст-джерело і цільовий текст. Тим часом у сучасному перекладознавстві ці терміни найчастіше вживають у значенні «первинний» і «вторинний» тексти в контексті інтертекстуальності; і в саме такому значенні вживаємо їх і ми у цьому дослідженні.

Додано примітку [HM8]: Взагалі нащ ми це робимо?

Важливим для концепції інтертекстуальності – особливо в перекладознавчому ракурсі – є поняття «прецедентність» текстів (Ю. Караулов). Прецедентність трактується як включеність до фонду обов'язкових у певній національній культурі і силу цього – загальновідомість, знайомість кожному носієві даної мови» [24; 108-109]. Як зазначає Ф. Бацевич, «прецедентний текст – це текст, основними ознаками якого є особлива значущість для окремих особистостей і для значної кількості осіб, а також багаторазове звернення до нього в дискурсі цих особистостей... Прецедентні тексти можна назвати хрестоматійними в тому сенсі, що всі мовці знають їх... Прецедентні тексти формуються з фольклорних шедеврів, Святого Письма, світової та національної класики» [5; 151-152].

Додано примітку [HM9]: Ми просто обсяг наганяємо, так?

Істотною ознакою прецедентного тексту є його семіотичність, тобто актуалізація його змісту натяком, відсиланням, ознакою, цитатою. Прецедентні тексти характеризують певну епоху і є важливим чинником культури етносу. Формування корпусу прецедентних текстів – одна з найважливіших дидактичних проблем, що постає перед укладачами шкільних і вузівських хрестоматій рідної та зарубіжної літератури .

Кінотекст або субтитри являють собою класичний приклад втілення інтертекстуальності, тому що вони існують на межі різних культур і мов.

Численні визначення субтитрування розкривають лише його окремі характеристики, не відображаючи його як комунікативне ціле. Розглянемо

декілька тлумачень цього поняття. В основному кінотекст розуміється як зафіксоване на кіноплівці повідомлення: «Кінотекст – повідомлення, що містить інформацію та виклад у будь-якому виді та жанрі кінематографа (ігровому, документальному, анімаційному, навчальному, науково-популярному фільмі)» [62; 36]. Такі визначення вказують на такі особливості субтитрування як комунікативний характер та жанрова різноманітність, але при цьому не розкривають його сутність. На відміну від них, визначення засновника медіапедагогіки Ю. М. Усова, згідно з яким субтитрування є «динамічна система звукозорових образів, динамічна система пластичних форм, що існує в екранних умовах просторово-часових вимірів і аудіовізуальними засобами передає послідовність розвитку думки митця про світ і про себе» [61; 10]. Однак це визначення не відображає комунікативну направленість субтитрування. А ось у *сучасній лінгвістиці* **текст** визначається як продукт мовлення, детермінований потребами спілкування, тобто не тільки як відображення дійсності, але також як повідомлення про неї. Сумніву щодо комунікативної направленості субтитрів не може виникати, тому що вони адресуються глядачеві та створюється спеціально для сприйняття масовою аудиторією.

1.2. Особливості субтитрування

Далі ми виділимо та детально розглянемо *особливості субтитрування*.

Отже можна виділити декілька особливостей субтитрування:

- спосіб сприйняття (аудіовізуальний);
- спосіб реципієнту (екранний);
- комунікативна направленість ;
- жанрова різноманітність.

Перша з них полягає, як було зазначено, у *аудіовізуальному способі сприйняття*. Ця характерна риса субтитрування вказує на те, що неможливо сприймати кіно без аудіовізуального супроводу. Тобто, доречним постає звернення до візуалізації діалогів героїв (їх жестів, поглядів, міміки, місця

перебування, пози тощо), додаткових звуків.

Такий вид спілкування називається невербальним. Цей вид комунікації «можна розглядати, як один з головних засобів передавання інформації, організації взаємодії, формування образу, думки про партнера, здійснення впливу на іншу людину... У процесі взаємодії вербальні й невербальні засоби можуть підсилювати або послаблювати взаємодію. Мова невербального спілкування є мовою не лише жестів, а й почуттів. Люди використовують для комунікативного зв'язку цілу низку невербальних засобів: погляди, міміку, пози, жести тощо» [71].

Враховуючи це, можемо дійти висновку, що зображення на екрані допомагає глядачеві у повному обсязі пізнати зміст картини, яку він переглядає, вловити її сутність та зрозуміти підтекст. Говорячи про аудіосупроводження субтитрів (мається на увазі додаткові звуки, а не діалог героїв), слід зазначити, що його присутність також допомагає глядачеві ближче сприймати субтитри та кіно взагалі. Тобто, додаткові звуки, як правило, допомагають глядацькій аудиторії правильно визначити місце перебування героїв картини, пору року, її настрій тощо.

Усе вищезазначене нашою метою є висновок, що без аудіовізуального ряду субтитри не можуть бути достеменно та правильно розтлумаченими.

Другою особливістю кінотексту є *спосіб реципієнту* або *екранність*. Для початку, дамо визначення слову реципієнт (от лат. recipientis – получающий) – «суб'єкт (читач, глядач, слухач), який сприймає адресоване йому повідомлення» [72]. Інакше кажучи, це спосіб за допомогою якого людина може отримати інформацію, в нашому випадку за допомогою екрану.

Треба зазначити, що кіно стало символом «шалених» темпів ХХ сторіччя. Менш ніж за сто років свого існування воно зазнало якісний прогрес, котрий пов'язаний з відкриттям звуку, кольору, широкого екрану, світлочутливості плівки. У ранній період свого існування кіно частіше трактувалось лише як техніка відтворення зорового образу. Класичне німе кіно призвело до формування теорії кіномонтажу. Поява звуку зробила основною формою лінійне

оповідання, отримавши своєрідне переломлення в естетиці телебачення. Поява відеокліпу призвела до тріумфу метафорічного монтажу, а відеогри та віртуальна реальність загрожують передати функцію монтажної побудови від творця до сприймаючого суб'єкта. Більш того, майбутні інтерактивні, тобто побудовані на реальній взаємодії, діалозі, формі екранної комунікації на базі комп'ютерної техніки ще більш наблизять її до звичайної мови.

Як результат екран дає звукозоровий зліпок реального світу або його більш опосередковане відображення в мультиплікації або комп'ютерній графіці, котрий психологічно сприймається як неповна, недосконала, і відповідно, перетворена, образна його подоба. Зображення стає думкою, словом, символом. Взаємопроникнення факта та думки, спостереження та авторської позиції роблять зображення на екрані не просто копією, зліпком, репродукцією реальної дійсності, але й носієм специфічного бачення.

Таким чином, з виникненням кінематографу та телебачення почалося становлення нового глобального типу культури – екранного. При екранній культурі домінуючим універсальним носієм інформації є екран. Зрілих, довершених форм екранна культура досягає з появою та розвитком персональних докомп'ютерного етапу екранної культури інформація транслюється односторонньо – від джерела (рукопис, книга, кіно, телебачення) до суб'єкту пізнання.

Екранна культура являє собою яскравий феномен культури ХХ - ХХІ сторічч. Її становлення та розвиток викликано переходом усього людства на нову інформаційну стадію свого розвитку, переходом до нового інформаційного суспільства. Екранна культура увібрала в себе досягнення усієї попередньої культури і в сьогоденні розвивається у руслі досягнень сучасної цивілізації. Отже, ми бачимо, що екранність є невід'ємною складовою сучасного кінематографу та субтитрування, зокрема. А її стрімкий розвиток говорить про те, що сьогодення не може бути представлене без цього виду культури.

Наступна особливість субтитрування – це його **комунікативна направленість**. Отже термін «комунікація» походить від латинського

communication – «єдність, передача, з'єднання, повідомлення», пов'язаного з дієсловом лат. *communico* – «роблю спільним, повідомляю, з'єдную», похідним від лат. *communis* – «спільний». Поняття *комунікація* може вживатись у значеннях:

- 1) соціальна комунікація, спілкування між людьми та іншими соціальними об'єктами;
- 2) телекомунікація або зв'язок за допомогою технічних засобів;
- 3) певна система, за допомогою якої забезпечується сполучення між віддаленими об'єктами, наприклад: підземні комунікації, транспортні комунікації тощо [73].

Вважається, що ця особливість субтитрування є дуже важливою і її достовірність не підлягає сумніву, тому що дає можливість розкрити сутність субтитрування. Комунікативна направленість вказує на те, що субтитрування є своєрідним діалогом з глядачем, тобто усі репліки героїв стрічки, яку переглядають, направлені на сприйняття масовою аудиторією. Завдяки цій особливості субтитрування автор фільму може реалізувати усі свої ідеї, донести свій задум до глядача, створити будь-які образи тощо. Тобто характерною рисою комунікативної направленості є надання інформації у потрібному обсязі.

Четверта особливість субтитрування – це *жанрова різноманітність*. У сучасному кінематографі існує безліч жанрів та все складніше стає віднести стрічку до якогось конкретного жанру.

Доцільним є перерахувати деякі з них та описати властиві їм якості. Отже, існують такі жанри: ігровий, документальний, анімаційний, учбовий та інші. Жанр – внутрішній підрозділ у всіх видах мистецтва, що історично склався. У кожному з видів мистецтва поділ на жанри має свої особливості і не збігається з іншими видами. Слід зауважити, що визначити поняття «жанр» досить складно і такі поняття як «вид», «рід» або «різновид» вживаються у літературі як його синоніми.

Перший жанр, котрий ми зазначили, це ігровий. «Жанри ігрового кіно – історично сформовані умовні категорії внутрішньовидової диференціації ігрових

фільмів у кінематографі, які виокремлюють на підставі зіставлення за сюжетами, темами, декораціями, використанням певних типажів, образів, характерів персонажів» [73]. Жанри игрового кіно не мають чітких меж, які зазвичай розпливчаті, і різноманітні жанри можуть безупинно переходити один в інший, поєднуючись або розділяючись. Кожен жанр в свою чергу може поділятися на декілька піджанрів. В результаті це ускладнює визначення жанру фільму і, як правило, один і той самий фільм можна віднести до декількох піджанрів.

Класифікацію продуктів игрового кінематографу як сучасної форми драматургії прийнято розподіляти по її ключовим жанрам: 1) трагедія або драма; 2) комедія; 3) трагікомедія; 4) фантастика; 5) історичне кіно; 6) детектив; 7) фільм жахів та інші. Стисло охарактеризуємо декілька з цих видів игрового кіно.

Драма – це один із найпоширеніших жанрів кінематографу, які специфічно зазвичай дають зображення приватного життя людини та його конфлікт із суспільством. При цьому акцент часто робиться на загально людських протиріччях, втілених у поведінці та вчинках певних персонажів.

Жанр, котрий слід обов'язково виділити, – це кінокомедія. До нього відносять фільми, метою яких є розсмішити глядача, викликати посмішку, поліпшити настрій. Як і драма, фільм жахів або наукова фантастика, комедія – один із основних жанрів кінофільмів. Кінокомедія з'явилася майже одночасно з появою кінематографу.

Ще одним із найпоширеніших жанрів игрового кіно є фантастика. Цей термін має наступне визначення: «фантастика – різновид мімесису (одного з основних принципів естетики, у найзагальнішому розумінні – наслідування мистецтва дійсності), у вузькому розумінні – жанр художньої літератури, кіно та образотворчого мистецтва, виключною домінантою якого є категорія фантастичного, що полягає в порушенні рамок, кордонів, правил репрезентації («умовностей»). Основними ознаками фантастики є наявність у творі фантастичного допущення» [73]. Цей жанр здатен перенести уяву глядача у самі неочікувані місця, зазирнути в далеке минуле або майбутнє, розширити наш

світогляд до неймовірних масштабів.

Також дуже розповсюдженим є анімаційне кіно або мультиплікаційне кіно. Анімація – вид кіномистецтва, твори якого створюються шляхом зйомки послідовних фаз руху намальованих (графічна мультиплікація) або об'ємних (об'ємна мультиплікація) об'єктів. Ці твори називають анімаційними або мультиплікаційними фільмами (мультфільмами) [73]. Історія мультиплікації розпочинається 20 липня 1877 року у Франції, коли інженер-самоучка Еміль Рейно створив та представив публіці перший праксиноскоп. 28 жовтня 1892 року Еміль Рейно демонструє у паризькому музеї Гревен першу графічну стрічку за допомогою апаратів «оптичний театр», діючих інакше, ніж кінопроектор – до винаходу кінематографу. Перші мультфільми представляли собою намальовані та розкрашені від руки пантомими продовжуваністю до п'ятнадцяти хвилин. Вже тоді міг використовуватися звуковий супровід, синхронізований із зображенням. Рейно створив також мультфільми, в яких наряду з малюнками застосовувались фотографії. У подальшому внесок у розвиток мультиплікації вносили інші мультиплікатори, створюючи картини у різноманітних жанрах і техніках.

Документальне або неігрове кіно — ще один жанр кінематографу. Документальним називається фільм, в основу якого були покладені зйомки справжніх подій і осіб. Реконструкції справжніх подій не відносяться до документального кіно. Перші документальні зйомки були зроблені ще при народженні кінематографа. Темою для документальних фільмів найчастіше стають цікаві події, культурні явища, наукові факти й гіпотези, а також відомі персони й співтовариства. Майстри цього виду кіномистецтва нерідко підіймалися до серйозних філософських узагальнень у своїх здобутках. У цей час документальне кіно міцно ввійшло в кіномистецтво всього світу.

Відомі режисери документальних фільмів Флаэрти, Роберт (США) Івенс, Джорис (Голландія) Грирсон, Джон (Великобританія) Мур, Майкл (США). Разом із тим, слід зазначити, що сам термін «документальне кіно» ставиться багатьма сучасними кінознавцями й кінокритиками під сумнів. Справа в тому, що на думку багатьох режисерів, будь-яка людина, яка побачила камеру, тією чи іншою

мірою починає грати, виконувати якусь роль, поводитися неприродно — і в підсумку кінофільм стає в певній мері постановочним. Тому багато експертів взагалі заперечують наявність документального кіно, вважаючи його лише піджанром художнього кіно. А дійсно документальними фільмами такі експерти вважають лише фільми, від початку до кінця зняті схованою камерою. Таке кіно, зняте схованою камерою, вони називають істинно документальне кіно. «Істинно документальне кіно» є проявом сучасного кіномистецтва та викликає зараз жвавий інтерес кіноманів [74].

Ми розглянули декілька жанрів ігрового та неігрового кіно, надали їм стислу характеристику, щоб визначити особливості кожного з них. Дослідивши це питання, слід зробити невеликий висновок: кожен із цих жанрів кіно вимагає від творців фільму якісного та доступного глядацькій аудиторії тексту, котрий зміг би полегшити сприйняття сюжету та відповідав би своєму жанрові та його особливостям, а від перекладачів – адекватного та відповідного кіноперекладу.

1.3. Особливості перекладу субтитрів

1.3.1. Розвиток кіноперекладу в Україні

Кіно як наймолодший різновид мистецтва існує більше ста років, проте має незрівнянно важливу частину в житті суспільства і є одним із найпотужніших засобів масової комунікації. Майже одночасно з появою кінематографа виникла і необхідність в його розповсюдженні, а отже – і в адаптації фільмів до сприйняття представниками різних країн та культур. Саме проблеми відтворення субтитрів для іншомовної, іншокультурної аудиторії є одними з найактуальніших проблем теорії та практики перекладу.

В епоху глобалізації міжкультурна комунікація стає все більш складним, багатшаровим та заплутаним процесом, який займає дедалі частіше незрівнянну частину у розвитку взаємовідносин між різними країнами у мультикультурному просторі. При цьому художній кінематограф залишається одним із найбільш популярних засобів розкриття етнокультурної специфіки. Адаптацією

іншомовної аудіовізуальної продукції опікуються численні студії та агенції перекладу, які сьогодні відчувають гостру потребу у спеціалістах відповідного рівня, що володіють професійними навичками роботи з таким особливим видом тексту як кінотекст.

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

У кінці 80-х – на початку 90-х цієї проблеми практично не існувало, адже перекладом фільмів у СРСР займалися справжні професіонали своєї справи. Серед них Ігор Єфимов, Василь Горчаков, Андрій Гаврилов, Леонід Володарський, Леонід Кантор, Григорій Лібергал, Олег Левін, Олекса Нагребецький (справжнє ім'я – Леонід Дмитренко) та інші. Найвидатнішою постаттю серед кіноперекладачів був Олексій Михальов. Перекладач та спеціаліст зі східної культури, член Союзу письменників та Союзу кінематографістів, він спеціалізувався на англійській мові, працював літературним перекладачем, синхроністом. Серед видатних перекладів О.Михальова слід відмітити «3 життя маріонеток», «Мовчання ягнят», «Аладдін», «Міцний горішок» та ін.

На жаль, зараз в Україні простежується сумна тенденція зниження якості кіноперекладів. Причини цього явища видаються очевидними – це і лавиноподібне надходження зарубіжної кіно- і телепродукції, що значно скорочує обсяг часу на її адаптацію, і недостатній практичний досвід кіноперекладачів, слабка теоретична база, і низька платоспроможність, що змушує керівництва агенцій наймати некваліфікованих перекладачів, а іноді навіть людей, які просто розуміють іноземну мову.

Не менш важливим фактором, що призводить до низької якості перекладів, є відсутність у лінгвістичних ВНЗ курсу кіно/відеоперекладу, заснованого на єдиних стандартах, вироблених шляхом методичного наукового пошуку [43; 158]. Досі не знайдено жодної загальноприйнятої системи, спираючись на яку

можна було б аналізувати кінопереклад із перекладознавчої точки зору. Статті, присвячені кіноперекладу (переважно практичного характеру), можна знайти у численних інтернет виданнях; жваві дискусії ведуться перекладачами-практиками на багатьох зібраннях, засіданнях у редакціях журналів. Проблема кіноперекладу в Україні на цьому етапі його розвитку є надзвичайно актуальною, адже 71,4% українців незадоволені «непрофесійною українізацією телебачення та кіно». «Якщо так піде далі, то ми станемо заручниками суржика, – занепокоєна з цього приводу доцент КНУ ім. Тараса Шевченка Ніна Яковчук, – а безграмотність, із якою виконується переклад, цілком може стати нормою» [78].

Додано примітку [HM10]: посилання

Відеобум із плином часу лише прискорює свої темпи, тому все більше дослідників звертає увагу на проблеми кіноперекладу. Серед них – С. Беляєв, Д. Бузаджи, В. Гайдук, В. Горшкова, М. Єфремова, Р. Кавенюкі, Н. Лубашова, Н. Матасов, Н. Наговіцина, Р. Палажченко, Г. Слишкін, Г. Старцева, А. Чужакін, О. Якименко та ін.

У теоретичних перекладознавчих пошуках, присвячених питанням відтворення кінотексту для цільової аудиторії, наголошується, що все коло перекладацьких проблем пов'язане з необхідністю залучення до цього типу тексту не репродуктивних перекладацьких стратегій (термін – В.В. Демецької), а саме адаптивних стратегій. Так, в одній із статей Р.А. Матасов наголошує на необхідності опанування майбутніми перекладачами навичками аналізу цільової аудиторії з подальшим вибором релевантної перекладацької стратегії, вміння виявляти важливі з точки зору розвитку сюжету елементи відеоряду, а також особливості художнього стилю авторів кінофільму, оскільки кінотекст потребує врахування лінгвостічних комунікативних компетенцій носіїв мови перекладу [43;160]. Сам термін «*кінотекст*» він трактує як «технічно диференційовану динамічну знакову ситуацію, що є сукупністю структурних елементів кіномови у рамках кінематографічного твору, яка відправляє, відповідно до жанрової специфіки, певне інформаційно-емоційне повідомлення реципієнтові (глядачеві). Це повідомлення має вигляд синергетичної комбінації семіотичних кодів (вербальної мови/мов, музики, кінесики, іконіки і т.ін.), що

характеризується змістовою довершеністю, інтертекстуальністю, поліавторською модальністю та наявністю різноманітних стилістичних фігур мови кіно (кінометафори, кіноепіфори, паралелізму, еліпсу і т.ін.), записана на матеріальному носії і призначена для аудіовізуального сприйняття» [43;162].

До лінгвістичної системи кінотексту як предмету кіно/відеоперекладу відносять:

- титри і надписи, що є складовою частиною світу речей фільму;
- усну складову (вербальне мовлення акторів, закадровий текст, пісні і т.ін.) [43; 162-163].

Кіноперекладачеві важливо вміти швидко знаходити необхідну інформацію про фільм в інтернеті, тому він має знати якомога більше тематичних ресурсів, де викладені короткі відомості про фільми, основні та/або режисерські сценарії, рецензії тощо. А.П. Чужакін та Р.П. Палажченко справедливо відмічають, що «у процесі роботи над фільмом, на перше місце виходить екстралінгвістичний контекст, тобто відеоряд, який в багатьох випадках полегшує роботу і сприяє більш адекватному перекладу» [66; 127]. І.С. Алексєєва додає: «Текст і зображення несуть рівний об'єм інформації і поєднати ці ряди треба так, щоб досягти того ж самого ефекту, який створює оригінал» [2; 39].

1.3.2. Актуальні проблеми кіноперекладу, в т.ч. субтитрування

Аналіз теоретичних та практичних статей у друкованих та інтернет виданнях показав, що перекладознавців та перекладачів хвилюють такі проблеми кіноперекладу: труднощі у виборі стратегій для передачі реалій, пейоративної, безеквівалентної лексики; інтертекстуальних елементів, засобів створення гумористичного ефекту; труднощі перекладу назв кінофільмів; кінодіалог як одиниця перекладу; специфіка перекладу фільмів із субтитрами; фільм як форма сучасного художнього тексту; проблеми прагматичної адаптації тексту художнього фільму; психолінгвістичні особливості перекладу кіно- та

відеоматеріалів; критерії оцінювання кіноперекладу – чи відрізняються вони від критеріїв, за якими оцінюють переклад художнього тексту; впровадження курсу кіноперекладу у фахових ВНЗ та ін.

Додано примітку [HM11]: тут би посилання на авторгв

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

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

Додано примітку [HM12]: де?

Як відомо, популярними засобами створення комічного ефекту є каламбур, іронія, евфемізм, гіпербола та алюзія. Необхідно звернути особливу увагу на труднощі перекладу алюзії в англійських комедійних фільмах. Можна стверджувати, що найбільші перекладацькі втрати виникають тоді, коли культурно зумовлена алюзія оригіналу базується на незнайомих цільовому рецептору посиланнях на інші тексти, а в реалізації гумористичного ефекту беруть участь додаткові засоби – ситуативні, ситуативно-мовні та мовні

(лінгвостилістичні).

О. Нагребецький вважає недоцільним використання будь-яких українських реалій. На його думку, їх треба делікатно впроваджувати: «якщо я такий експеримент робив у “Альфі”, то я все ретельно обробляв. У мене не була Руслана Писанка, я робив Рузанну Писанкер» [75]. Іншими словами, зміст фільму буде передано тільки у тому випадку, коли цільова аудиторія реагуватиме на нього так само, як і аудиторія відправника, навіть якщо для цього доведеться дещо дофантазувати [69; 86].

Інше питання – про місце для імпровізації у перекладі назв фільмів. Назви фільмів – одна з найулюбленіших тем для дослідження серед сучасних перекладознавців. Д.Бузаджи зауважує, що назва – це обличчя, ім'я фільму, тому до її перекладу потрібно підходити надвідповідально. Перш за все, назва фільму – це не заголовок доповіді. Вона має бути яскравою, афористичною, мелодійною, швидко врізатися у пам'ять. Д. Бузаджи, спираючись на свою практику, виділяє п'ять груп помилок, що найчастіше трапляються при перекладі назв фільмів:

1) помилки, до яких призвела обмеженість фонових знань перекладача (ігнорування ідіом, очевидної гри слів і т.ін). У таких випадках найчастіше має місце невдале транскрибування або буквальний переклад;

2) помилки другої групи виникають у тих випадках, коли перекладач не бачить алюзію, яка міститься у назві, чи може бути частиною фразеологізму, біблеїзму, або натяком, зрозумілим лише носіям мови оригіналу;

3) стилістичні невідповідності між назвами оригіналу та перекладу;

4) назви важкі для вимови, які не роблять фільм привабливим для глядача;

5) невідповідності між змістом фільму та його назвою при перекладі [9; 68].

Крім того, Д. Бузаджи нагадує, що слово-назва, або частина назви фільму, може часто повторюватися протягом сеансу перегляду. Перекладач має звернути на це увагу і зберігати його кожного разу у тій самій формі [9; 90]. «Оригінальна назва, – пише К. Лендерс, – слугує перекладачеві орієнтиром, а він уже сам вирішує, залишити його, змінити, чи взагалі відмовитися від нього з огляду на

вподобання та вимоги ринку... Крім того, перекладач повинен зберегти зміст оригінальної назви, якщо тільки не має вагомих причин зробити навпаки» [68; 66].

Однією з проблем перекладу субтитрів є переклад зниженої лексики, яка є найбільш наближеною до живої комунікації, що найяскравіше відображує менталітет носіїв мови. В сучасній світовій культурі з її схильністю до натуралізму розмовна (знижена) лексика репрезентована повною мірою від жаргонізмів до обценної лексики. І, незважаючи на те, що ставлення до неї неоднозначне, вона складає значний пласт лексикону сучасної кіноіндустрії. Для професійного перекладача, вважає В. Девкін, необхідним є знання розмовної лексики для того, щоб розуміти побутову мову, володіти значним обсягом лінгвокраїнознавчої екстралінгвістичної інформації, вміти розкодувати підтекст, дотепи, асоціативний план висловлювань [12; 438].

Досить лише згадати фільми Квентіна Тарантіно. Їх герої майже постійно лаються. Проте, серед сучасних перекладачів характерним є пом'якшення образливих слів при перекладі, а іноді навіть викривлення їх значення. Перекладати ненормативну лексику буквально чи ні – справа естетичного смаку та вподобань саме перекладача, і тут погляди кіноперекладачів значною мірою розходяться. Одні перекладачі вважають, що вдаватися до моралізаторства та цензурування не завдання перекладача: «Якщо кіно про життя, в якому мат присутній скрізь, то вже у фільмі він має бути неодмінно. Не варто перекладачеві вдавати із себе цензора» [76]. Однак існує і група прибічників більш «літературного» перекладу: «Мат у перекладі виключений. Завжди можна знайти делікатніші слова. Певне, інколи для посилення комічного ефекту треба щось сказати. В інших випадках це – непрофесіоналізм» [77].

Момент етики при перекладі обценної лексики тісно пов'язаний з ще одним достатньо складним питанням: співвідношення експресії іншомовної та української лексики. Найчастіше, не відчуючи розбіжність ступенів експресії, перекладачі дещо пом'якшують ненормативну лексику при перекладі. Так, вислів *What the fuck are you doing here?* часто перекладається, як *Якого чорта ти*

тут робили?. Інколи нейтральні розмовні фрази навпаки зазнають у перекладі інтенсифікації і перетворюються на ненормативні вислови.

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

Існує також така проблема при перекладі кінофільмів, як кладка. Тобто перекладач має враховувати час, який відведений у оригінальній версії для діалогу чи монологу героїв стрічки, а також треба враховувати артикуляцію героїв. Ця проблема є дуже суттєвою у перекладі кінострічок, на яку неможливо не звертати увагу, тому гарний перекладач завжди це враховує.

Висновки до розділу 1

Дослідивши теоретичні питання субтитрування, можемо зробити такі висновки:

1. Суть субтитрування полягає в загальній особливості перекладу – необхідності ущільнення (компресії) оригінального звучного тексту для відображення у вигляді субтитрів.

2. Результатом цієї компресії та використання ряду перекладацьких прийомів є створення локалізованого перекладу у вигляді субтитрів, який є зрозумілим для іноземного глядача.

3. Процесу створення субтитрів зазвичай передуює переклад відео- та аудіо матеріалів. Спочатку ці матеріали вилучають з відео та перетворюють у текст. Пізніше виконується переклад текстового документу, а також накладання субтитрів на відео-оригінал.

4. При субтитруванні варто дотримуватись ряду вимог, а саме:

- ✓ Текст повинен синхронізуватись з відеофайлом;
- ✓ текст не повинен займати більш ніж два рядки;
- ✓ на екрані не може бути більше 40 знаків (оптимальна кількість для читання).

РОЗДІЛ 2 ПРАКТИЧНИЙ АНАЛІЗ ПЕРЕКЛАДУ СУБТИТРУВАННЯ ФІЛЬМУ «ПІАНІСТ»

2.1. Особливості перекладу біографічної кінострічки

Для аналізу особливостей субтитрування був обраний фільм «Піаніст». Це один з найкращих фільмів Романа Поланського. У цій картині знімалися такі актори: Едріан Броуді в ролі Владислава Шпільмана, Томас Кречманн в ролі гауптмана (капітана) Вільма Хозенфельда, Френк Фінлей – батько Владислава Шпільмана, Збігнев Замаховський – клієнт, Катаржина Фігура в ролі сусідки та Михал Жебровський в ролі Юрека. кінострічка «Піаніст» збрала чимало нагород: премія «Оскар» в 2003 році: 1) найкраща чоловіча роль (Едріан Броуді); 2) найкраща режисура (Роман Поланський); 3) найкращий сценарій. Премія ВАФТА в 2003 році: 1) найкращий фільм; 2) нагорода Девіда Ліна режисерам (Роман Поланський); Канський кінофестиваль (2002): «Золота пальмова гілка»; Премія «Сезар» (2003): 1) найкращий актор (Едріан Броуді); 2) найкращий оператор (Павло Едельман); 3) найкраща режисура (роман Поланський); 4) найкращий фільм; 5) найкраща музика до фільму; 6) найкраща робота художника-постановника/декоратора; 7) найкращий звук. Також цей фільм був номінований на премію «Оскар» у таких категоріях: 1) найкраща операторська робота (Павло Едельман); 2) найкращий дизайн костюмів; 3) найкращий оригінальний сценарій; 4) найкращий фільм року.

Фільм знятий за автобіографії Владислава Шпільмана, одного з кращих піаністів Польщі 30-х років минулого століття. Стрічка базується на документальних фактах та свідцтвах очевидців, тому можливе виникнення певних проблем, які пов'язані з перекладом культурних та історичних реалій.

Головний герой фільму займається мистецтвом до тих пір, поки територію Польщі не займають нацисти. Життя всіх євреїв змінюється: їх поміщають Варшавське гетто, забороняють працювати, принижують, змушують носити спеціальні пов'язки, а через деякий час відправляють у концтабір. В останній

момент Шпільману вдається врятуватися за допомогою давнього друга. Разючий кадр: ридаючий Шпільман йде від поїзда, які вивозять його сім'ю в табір смерті, звідки не вибратися живим ... Шпільман повертається в спорожніле Варшавське гетто і кілька годин ховається зі знайомим під сценою ресторану, де ще недавно працював. Після цього вони потрапляють на будівництво, де трудяться чорноробами під наглядом нацистів.

Одного разу Владислав бачить на вулиці жінку, прихильницю його таланту, знайому йому ще до захоплення німцями. Йому вдається зв'язатися з нею і за допомогою її та її чоловіка бігти з будівництва. Йому знімають квартиру і забезпечують їжею. Завдяки тому, що Шпільман – національна знаменитість, знаходяться ті, хто готовий йому допомагати, але все ж популярність не захищає його від зрадництва: людина, яка приносить йому їжу, з'являється все рідше і рідше, а потім і зовсім втікає з грошиками, зібраними для Владислава його друзями. Владислав захворює жовтяницею і лежить один в порожній квартирі, без допомоги та ліків.

Його рятує жінка, яка з чоловіком виявляють його в напівмертвому стані і спішно викликають лікаря. Самі вони змушені виїхати з Польщі, залишаючи йому адресу на самий крайній випадок. Владислав залишається абсолютно один. Крайній випадок настає, коли він випадково упускає важкі тарілки. У двері стукає сусідка з питанням, хто живе в цій квартирі. Владислав збирає речі і ввечері тихо виходить з квартири, але сусідка чекає його. Йому ледве вдається втекти від кричущої «Жид! Жид!» жінки.

Він відправляється за адресою, даному йому друзями, де живе подружня пара. Йому дозволяють переночувати і знімають чергову квартиру прямо навпроти Варшавського гетто, в німецькому районі. Через кілька днів євреї з гетто вбивають одного з німців. Піднімається паніка, німці стріляють у євреїв, ті відстрілюються і закидають гранатами. Починається бунт. Німці залучають танки і армію, починається розгром гетто, а разом з ним і будинки, де жив Шпільман.

Йому ледве вдається врятуватися і сховатися в спорожнілому гетто, де не

залишилося жодної живої душі, ні їжі, ні води. Дія відбувається в зимовий час. В одному з напівзруйнованих будинків Шпільман знаходить консервовану банку огірків, але не може її відкрити від слабкості. У пошуках інструменту він спускається на перший поверх і стикається з німцем (Томас Кречманн). Німець налаштований цілком миролюбно і, дізнавшись, що Шпільман піаніст, просить зіграти йому. Haben Sie etwas zu essen? - Шпільман показує банку з огірками. У пакеті, який пізніше приніс німець, були хліб, варення і консервний ніж.

Через деякий час німецький штаб готується до евакуації. Німець приходить попрощатися до Шпільмана, передає черговий пакет з їжею, вже повертається до дверей, але дивиться на Шпільмана, закутаного в брудні ганчірки ... і віддає йому свою зимову шинель. Наприкінці фільму в Варшавське гетто прийшли росіяни, захопивши при цьому німців, що залишилися, в тому числі і офіцера, який допомагав Шпільману. Його показують пізніше побитим, за колючим дротом, він викрикує своє прізвище одному з поляків, але той недочув. Поляк передав це Шпільману і він приїхав на місце табору, але того вже не було. І, оскільки прізвища рятівника він не знав, то нічим не зміг йому допомогти. В кінці повідомляється, що німця звали Вільгельм Хозенфельд і він помер в 1952 році в таборі для військовополонених. Всього кілька років по тому і зовсім молодим. Шпільман залишок життя прожив у Варшаві і помер у віці 88 років.

Наше завдання полягало в тому, щоб визначити недоліки та представити більш адекватні варіанти перекладу окремих частин тексту на українську мову.

2.2. Робота над адекватністю перекладу субтитрів фільму «Піаніст»

Проаналізувавши художній фільм, можна сказати, що він насичений історичними датами, реальними подіями та загальновідомими людьми, котрі увійшли у світову історію. Цей факт вносить свої корективи при перекладі.

Складність перекладу цієї кінострічки також полягає у тому, що фільм «Піаніст» дуже емоційний, а тому інколи перекладачу складно обійтися без сленгу або завжди дотримуватися коректної літературної мови.

Дослідивши переклад **кінотексту** до фільму «Піаніст» було виявлено, що

Додано примітку [HM13]: Яка студія перекладала, переклад якого року?

перекладач в окремих випадках відкидав окремі фрази взагалі, хоча не мав для цього вагомих підстав. Подібні помилки зустрічаються упродовж усього фільму. Слід розглянути їх більш детально та надати їм адекватний переклад.

Наприклад, у першому діалозі між Владиславом Шпільманом та його прихильницею Доротою.

Dorota: Mr Szpilman

Szpilman: Hello

Dorota: I came specially to meet you today. I love your playing, but what a day to choose.

I love your playing, but what a day to choose – переклад цієї фрази мав звучати так: *Мені дуже подобається як ви граєте, але це невдалий час для знайомства*. При перекладі цю частину діалогу перекладач взагалі опускає, хоча вона яскраво описує відношення Дороти до творчості Шпільмана і є важливою складовою при перегляді цього фрагменту стрічки.

Батько Владислава Шпільмана у голос зачитує наказ:

Father: 'Re: emblems for Jews in the Warsaw District. I hereby order that all Jews in the Warsaw District will wear visible emblems when out of doors. This decree will come into force on the 1st December 1939 and applies to all Jews over twelve years of age. The emblem will be worn on the right sleeve and will represent a blue Star of David on a white background. The background must be sufficiently large for the Star to measure eight centimetres from point to point. The width of the arms of the Star must be one centimetre. Jews who do not respect this decree will be severely punished. Governor of Warsaw District, Dr. Fischer.'

Henryk: I won't wear it.

Перечитуючи наказ доктора Фішера, що говорить про особливі пов'язки, котрі мають носити євреї, перекладач опускає те, що дана подія стосується тих євреїв, що проживають саме у Варшаві. Напевне, перекладач вважав, що глядачеві цілком зрозуміло, що події усього фільму проходять саме у Варшаві. На нашу думку, при перекладі офіційних документів, що можуть зустрічатися у кінотексті, кваліфікований перекладач має дотримуватися оригінального тексту

і надати дослівний переклад.

Слова Генріка: *I won't wear it* перекладач, щоб підкреслити емоційну реакцію юнака, не надає у дослівному перекладі, а підбирає більш емоційний вираз: *He дочекаються*. На наш погляд, у цьому випадку емоційність, яку надав перекладач словам Генріка, є зайвою. Адекватний переклад має бути таким: *Я не носитиму цього*.

Сім'я Шпільманів читає наказ про переселення євреїв до особливого кварталу:

Halina: 'By order of the Governor of the Warsaw District, Dr. Fischer, concerning the establishment of the Jewish District in Warsaw. There will be created a Jewish District in which all Jews living in Warsaw or moving to Warsaw will have to reside». And look here: 'Jews living outside of the prescribed area will have to move to the Jewish district by 31st of October 1940.'

Szpilman: But...they won't get all of us... we'll...it's too small...there's four hundred thousand of us in Warsaw!

Діалог між Владеком Шпільманом та його сестрою Галіною у кафе, де підробляв піаніст після переїзду в особливий район для євреїв:

Szpilman: What's happened?

Halina: Oh my God, it's terrible, you've got to do something, oh my God!

You've got to do something, oh my God! - Цю фразу було видалено при перекладі, тому що артикуляція героїв не дозволяла передати діалог у повному обсязі. В даному випадку таке опущення допускається, тому не можна сказати, що це груба помилка перекладача.

Розмова між Доротою та Владеком Шпільманом під час окупації Польщі нацистами:

Dorota: Come in! Come in! Sit.

Szpilman: I'm sorry – I was given this address. I'm looking for a Mr – (He checks the scrap of paper.) a Mr Dzikiewicz.

Dorota: Michal Dzikiewicz. He's my husband.

Szpilman: I need help.

Dorota: He'll be back before curfew.

Szpilman: I've been in hiding. I need somewhere to stay.

Dorota: He'll be here soon.

Слова Владека Шпільмана *I've been in hiding. I need somewhere to stay* перекладаються як: «Я переховуюсь. Мені потрібно десь зупинитись». Слова Дороти *He'll be back before curfew* перекладач надає у наступній формі: «Давай зачекаємо чоловіка». Хоча адекватний переклад цієї частини тексту має звучати наступним чином: «Мій чоловік повернеться до комендантської години». Тобто видно, що у даному випадку перекладач не передав зміст діалогу до кінця, зробивши його набагато простіше, на відміну від оригіналу.

Діалог між Міхалем (чоловіком Дороти) та Владеком.

Szpilman: I've been in hiding. I need somewhere to stay.

Michal: Don't worry now. We can't move you tonight.

We can't move you tonight – цю частину тексту перекладають як «Зараз виходити не можна». Більш достеменний переклад має звучати так: «Ми не можемо сьогодні тебе перевезти».

Розмова між Міхалем та Шпільманом у квартирі, де переховувався піаніст:

Michal: All well?

Szpilman: Thank you.

Michal: This is Antek Szalas. He's going to look after you. I've given him a second key. He'll bring you food. See that you're all right. He's with the underground, a good man.

Слова Міхеля *He's going to look after you. I've given him a second key. He'll bring you food. See that you're all right. He's with the underground, a good man.* перекладач надає у наступному вигляді: «Тепер він ваша нянька. Він носитиме їжу. Перевіряти чи все гаразд. Антек – надійна людина». Більш адекватним має бути наступний переклад: «Він буде наглядати за вами. Я дав йому другий ключ. Він буде носити вам їжу. Перевірятиме чи все у вас гаразд. Він з нашими, гарна людина».

Antek Szalas: And the Russians are really giving them hell. It's the beginning of the end.

Michal: Let's hope so. I don't know when I'll see you again?

Звернення Міхаля до Шпільмана та Атека **Let's hope so. I don't know when I'll see you again** перекладається як: «Будемо сподіватися». Тобто, перекладач опускає друге речення, яке має звучати наступним чином: «Невідомо, коли знову побачимося».

Дорота говорить до Шпільмана:

Dorota: We came to say goodbye. We're going to stay with my mother in Otwock. The baby's already there. It's safer. There's talk that the uprising will begin any day now. That man Szalas should be shot. He's been collecting money on your behalf all over Warsaw. Apparently, people gave generously. So he collected a tidy sum. He told us he was visiting you daily.

Розповідаючи про підлий вчинок Антека Дорота говорить: **So he collected a tidy sum. He told us he was visiting you daily**. Надається наступний переклад цієї частини тексту: «Він вкрав усі гроші». Адекватний переклад цієї фрази має звучати так: «Він назбирав кругленьку суму. Він запевнив нас, що відвідує вас кожен день». Видно, що одне речення перекладач взагалі опустив, а інше переклав не зовсім правильно.

Діалог між паном Ліпою та сім'єю Шпільманів:

Mr Lipa: Hey! Hey! What's the matter with you? Haven't you eaten today, what you suffering from? Hey!

Regina: Henryk, stop it, leave him alone.

Mr Lipa: You people are crazy! I'm doing you a favour, two thousand, and I'm paying for the removal, I'm not even charging for the removal. You haven't eaten today, you're crazy.

Останню фразу пана Ліпи **You haven't eaten today, you're crazy** перекладач надає у наступному вигляді: «Ви з голоду з глузду з'їхали». Адекватний її переклад має звучати так: «Ви сьогодні нічого не їли. Ви божевільні».

До квартири Шпільманів завітав Геллер:

Henrik: So, what are you doing here?

Father: He brought cakes.

Питання Генріка *So, what are you doing here?* перекладач надає у такому вигляді: «Так, про що йде мова?» Адекватний переклад цього питання має звучати так: «І чим ви тут займаєтесь?».

Розмова Владека з його сестрою Галіною під час перевезення євреїв до страти.

Szpilman:

Halina?

Halina:

What?

Szpilman:

Funny time to say this.

Halina:

What?

Szpilman:

Whish I knew you better.

Halina:

Thanks.

Слова Владека «*Funny time to say this*» перекладач надає у наступному вигляді: «Розумію, для зізнань не час». Адекватний переклад цих слів має звучати так: «Невдалий час, щоб це казати». Попри те, що переклад не є дослівним, перекладач передав зміст слів.

Наступна фраза Шпільмана з цього діалогу: «*Whish I knew you better*» перекладається наступним чином: «Прикро, не знав, що ти така». Цей переклад є не адекватним, тому що може неоднозначно трактуватися людьми, котрі будуть переглядати цю картину. Переклад має звучати наступним чином: «Шкода, що не пізнав тебе краще».

Діалог між Бенеком та Владеком.

Benek:

Why are you here, Mr. Wladek?

Szpilman:

It's like this... I...we...all of them.

Benek:

Perhaps they're lucky. The quicker the better. It isn't over yet. We'll stay here for a couple of days. Until things die down. I've bribed a policeman. He'll come when it's over.

Питання Бенека «*Why are you here, Mr. Wladek?*» перекладач надає у такому вигляді «Звідки ти взявся?». Хоча адекватний переклад має бути наступним: «Чому ти тут, Владек?»

Наступні слова Бенека з цього діалогу: «*The quicker the better*» перекладаються так: «Вже відмучилися», що, як ми бачимо, є не досить кваліфікованим перекладом. Отже, адекватний переклад, має звучати так: «Чим скоріше, тим краще».

Останнє речення Бенека з цієї розмови: «*He'll come when it's over*» має такий переклад: «Він шепне». Перекладач дозволяє собі замінити дослівний переклад на зменшений, тому що відведений час для субтитрів не дозволяв надати адекватний переклад, який має наступний вигляд: «Він прийде, коли все скінчиться».

Розмова Шпільмана з Бенеком дорогою на роботу під німецьким конвоєм.

Szpilman: My God. I haven't been outside for – it must be two years.

Benek: Don't get over-excited.

Слова Шпільмана «*My God. I haven't been outside for – it must be two years*» перекладач надає у наступному вигляді: «Господи, мені здається, я не був на вулиці вже багато років». Хоча дослівний переклад має звучати так: «Господи мені здається, я не був на вулиці два роки». Як ми бачимо, перекладач суть фрази не змінив, хоча надав їй більш глибокої емоційності, тому вважатися грубою помилкою подібна заміна не може.

Відповідь Бенека: «*Don't get over-excited*» перекладається наступним чином: «Знайшов чому радіти». Правильний переклад має звучати наступним чином: «Не радій занадто».

Розмова відбувається між Владеком та Майореком, його товаришем, під

час роботи на будівництві.

Szpilman: How long have you been here?

Majorek: Since last night. I was pleased to see you. They are going to start the final resettlement now. We know what it means. We sent someone out. Zygmunt. A good man. His orders were to follow the trains out of Warsaw. He got to Sokolow. A local railwayman told him the tracks are divided, one branch leading to Treblinka. He said every day freight trains carrying people from Warsaw forked to Treblinka and returned empty. No transports of food are ever seen on that line. And civilians are forbidden to approach the Treblinka station. They're exterminating us. Won't take them long. We're sixty thousand left. Out of half a million. Mostly young people. And this time we're going to fight. We're in good shape. We're organised. We're prepared.

Szpilman: If you need help...

Слова Майорека: «*We know what it means*» перекладаються наступним чином: «Сенс зрозумілий». Адекватний переклад має прозвучати так: «Ми розуміємо, що мається на увазі». Хоча перекладач надав не повний переклад, він не перекутив суть цієї частини тексту.

Наступна фраза Майорека: «*Won't take them long*» надається у наступному вигляді: «Швидко впораються». Адекватний переклад звучить так: «Це не займе в них багато часу». Як і у попередньому випадку переклад не надається у повному обсязі, але при цьому суть тексту перекладач не змінює.

Наступна розмова відбувається між Барцтаком, Шпільманом та робітниками з Польщі на будівництві.

Bartczak: Hope you played the piano better than you carry bricks.

Polish workman: He won't last long if he goes on like this.

Bartczak: I'll see if I can get him something better.

Переклад слів Барцтака: «*Hope you played the piano better than you carry bricks*» перекладач надає у наступній формі: «Сподіваюся на роялі він грає краще, ніж тягає цеглу». Адекватний переклад цієї фрази має звучати так: «Сподіваюсь на роялі ти граєш краще, аніж тягаєш цеглини». Замінивши лише займенник перекладач вже перекривлює оригінальний сюжет картини, що не є

кваліфікованою дією з його боку.

Наступні слова Барцтака: «I'll see if I can get him something better» перекладач надає у такому вигляді: «Знайду для нього легшу роботу». Адекватний переклад має звучати так: «Подивимось, чи зможу я знайти йому легшу роботу». Ми бачимо, що при перекладі важливо вважати на задум автора. У даному випадку заміна з твердження на припущення не є доцільною і списується на низьку кваліфікацію перекладача.

Діалог між Владеком та Майореком, коли перший вирішує втікти.

Majorek: I tried your friends. They're not at that address any more. But.

Szpilman: You made contact?

Majorek: Be ready to leave in two days' time. Same place as last night.

Останні слова у цьому діалозі, що говорить Майорек, «*Be ready to leave in two days' time. Same place as last night*» перекладач надає у такому вигляді: «Готуйся піти. Скоро». Адекватний переклад цієї частини кінотексту має бути таким: «Будь готовий піти за два дні. На тому ж місці, що й минулої ночі». У даному випадку очевидним є те, що перекладач не надав повної інформації глядачеві, скоротивши переклад та зміст цієї фрази до мінімуму.

Ця розмова проходить між Богукімом (людина, яка допомогла Владеку сховатися від німців) та Владеком.

Bogucki: You must hurry.

Bogucki: We're going to have to keep moving you. The Germans are hunting down indiscriminately now. Jews, non - Jews, anybody, everybody. See, if these fit. And, Wladek, you'd better shave. Use my razor. In the cabinet.

Переклад слів Богукі: «And, Wladek, you'd better shave. Use my razor. In the cabinet» надається наступний: «І ще, Владеку, візьми мою бритву в шафці». Адекватний переклад цієї фрази має звучати наступним чином: «Та ще одне, Владек, тобі краще поголитися. Візьми мою бритву. В шафці». Як ми можемо побачити, перекладач опустив ціле речення з діалогу, хоча при цьому зміст повністю донесений до глядача.

Наступний діалог відбувається між Яніною, Богукі та Владеком вдома у

Богуки:

Szpilman: Thank you, I don't.

Bogucki: You'll be looked after by Mr Gebczynski. He's on the other side of town. You'll stay there tonight. Then we'll find you somewhere else.

Janina: I'll bring you food.

Bogucki: Let's go.

Слова Яніни: «*I'll bring you food*» перекладач передає у наступному вигляді: «Він буде носити йому їжу». Хоча правильний переклад цієї фрази звучить так: «Я буду носити тобі їжу». Це є прикладом того, як переклад займенника в одному реченні може змінити частину сюжетної лінії.

Ця розмова відбувається між Владеком Шпільманом та паном Гебчинськи, коли останній показував місце-сховище, де мав заночувати піанст.

Gebczynski: It's not going to be very comfortable.

Szpilman: I'll be fine.

Gebczynski: You'll have to stay here until tomorrow afternoon.

Gebczynski: We've got a flat for you. Near the ghetto wall. But it's safe.

Слова пана Гебчинськи: «*We've got a flat for you. Near the ghetto wall. But it's safe*» перекладач надає наступним чином «Ми зняли для тебе квартиру. Поряд з гетто. Там спокійно». Більш адекватний переклад має звучати так: «Ми винайняли тобі квартиру. Біля стіни гетто. Але там безпечно». Не зважаючи на те, що перекладач зробив невелику заміну при перекладі, зміст та суть даного діалогу був донесений до глядача у правильній формі.

Наступний діалог Владек Шпільман почув, перебуваючи на коспіративній квартирі. Це була розмова його сусідів, що сварилися:

Kitten's voice: Puppydog, what d'you mean, you forgot?

Puppydog's voice: What d'you think I mean, Kitten? I forgot, that's what I mean.

Kitten's voice: You know what? You treat me like dirt!

Puppydog's voice: I treat you like dirt because you are dirt.

Kitten's voice: Pig!

Puppydog's voice: Cow!

Kitten's voice: Pig!

Puppydog's voice: Bitch!

Kitten's voice: Dirty pig!

Puppydog's voice: You're a dirty pig!

Kitten's voice: Takes one to know one! Pig!

У наведеній розмові фраза «*You treat me like dirt!*» перекладається як «Ти поводишся зі мною, як з лайном». Цей переклад є вірним, але при цьому постає питання щодо доречності використання подібних слів. Даний діалог, як ми можемо бачити, є дуже красномовним і представляє собою великий інтерес для перекладачів, бо неоднозначним є питання щодо перекладів нецензурної та зниженої лексики. Дуже доречним є переклад останньої фрази з цього діалогу: «*Takes one to know one!*». Вона перекладається як: «Від такого чую».

Ця розмова відбувається між Кітті (сусідкою Шпільмана) та самим Владеком, коли він намагається втекти із квартири, де переховувався від нацистів:

Kitty: Are you from the flat in there? You're not registered.

Szpilman: It belongs to a friend of mine. I came to visit but I must have just missed him.

Kitty: Have you got your identity card? Let me see your identity card!

Kitty: I want to see your identity card!

Kitty: He's a Jew! He's a Jew! Stop the Jew! Don't let him out!

Останню фразу з цього діалогу: «*He's a Jew! He's a Jew! Stop the Jew! Don't let him out!*» перекладач надає у такому вигляді: «Це жид! Він жид! Тримай жида! Не упускайте його!». Даний переклад вважається дуже доречним, не дивлячись на те, що слово «жид» є дуже образливим для євреїв. Адже перекладач за допомогою такого перекладу хотів підкреслити ті негативні емоції: злість, ненависть, що виникали при появі євреїв.

Наступна розмова проходить у квартирі, де переховується видатний піаніст. До нього звертається Міхаль (чоловік Дороти).

Michal: You're in a very German area. The building opposite is a hospital, taking in wounded from the Russian front. Next door is the Schutzpolizei. It's the safest place to

be. Right in the centre of the lion's den.

Michal: I'll be locking you in. No one knows you're here. So keep as quiet as possible.

Слова Міхаля: «...from the Russian front» перекладають як: «...на східному фронті». Даний переклад відрізняється від слів з оригінального тексту. Отже адекватний переклад цієї частини тексту звучить так: «...на російському фронті». У даному випадку перекладач припустився грубою помилки, тому що передав невірно культурну реалію. Зважаючи на те, що фільм заснований на реальних подіях і перекладач мав би знати, що східний фронт був японським фронтом, отже ця реалія має велике значення і це мали враховувати при перекладі.

Висновки до розділу 2

Отже, детально проаналізувавши текст субтитрів до фільму «Піаніст» слід виділити декілька категорій помилок, що зустрічаються впродовж усього фільму.

До першої категорії помилок, як було виявлено, можна віднести опускання окремих фраз з діалогів, що призводить до часткової втрати інформації. А це, в свою чергу призводить до того, що глядацька аудиторія не має належного уявлення про події, що відбуваються у цій кінострічці.

Друга категорія помилок – заміна довгих фраз на більш короткі та менш змістовні. Хоча дана категорія не є вагомую, тому що не змінює зміст та суть картини. Причиною цих двох категорій помилок може стати така проблема, як різниця між структурами мови оригіналу та мови перекладу. Це має дуже велике значення, тому що під час перекладу звукова доріжка, тобто перекладений текст оригінальної версії кінофільму, повинна співпадати з візуальним рядом. Це потрібно враховувати й тому, що в багатьох випадках в звуковій доріжці не йде послідовний текст, так його звикли сприймати у письмовому вигляді, а у відеоряді зазвичай показується процес і у звуковому вигляді йому дають назву, без усіляких пояснень.

Третя категорія помилок, котру необхідно також віднести до грубих помилок і має сприйматися як некваліфікованість перекладача, – це неправильний переклад займенників, що призводить до викривлення сюжетної лінії фільму.

Четверта категорія помилок, яку обов'язково треба виділити, – це неправильний переклад ідіом та метафор, що мають дуже важливе значення для художнього тексту. Допускаючи помилки такого роду, перекладач тим самим робить текст набагато простіше аніж оригінал, що, в свою чергу, не дозволяє глядачеві сприймати художній фільм на належному рівні.

П'ята категорія помилок – це вживання «зниженого стилю» та свідоме вживання протонародної лексики в тих місцях, де це непотрібно. У другій частині наведені приклади цього роду помилок, що також приводить до спрощення оригінального тексту, роблячи фільм не таким, як задумав режисер.

ВИСНОВКИ

На основі детального вивчення існуючої літератури про переклад кінофільмів, було визначено, що переклад кінофільму – це дуже складний та трудомісткий процес. А за відсутністю необхідної кількості матеріалів як теоретичного так і практичного змісту, можна сказати, що дана галузь перекладознавства лише починає свій розвиток.

Переклад кінофільму на художню тематику представляє собою творчий процес, межі якого неможливо окреслити. По-перше, перекладач повинен враховувати усі дисциплінарні риси перекладу художньої літератури, а по-друге, брати до уваги усі особливості кінематографії, тобто відповідність до зображення та звукового ряду.

Для дослідження та аналізу було взято художній кінофільм видатного режисера Романа Поланського «Піаніст», який був заснований на реальних подіях. Під час виконання роботи було вибрано найбільш демонстративні приклади особливостей цього жанру та порівняно їх з українським перекладом. Доречним є перерахування моментів, на котрі перекладач має звертати особливу увагу при перекладі. Отже, для перекладу, і найголовніше – адаптації художніх та документальних фільмів – необхідно мати широке світосприйняття. Переклад потребує врахування багатьох чинників: віку героїв, їх культурного рівня, соціального статусу, специфічного гумору, культурних традицій. Серед труднощів кіноперекладу, слід назвати обов'язки кіноперекладача укладати кінотекст у хронометраж. Довжина фрази на різних мовах може суттєво відрізнятись, а отже, доводиться скорочувати, шукати еквіваленти, синоніми, адаптувати реалії до культурних стереотипів сприйняття глядача. У процесі кіноперекладу субтитрування є чи не найважливішою роботою. Перекладач має врахувати, що при перекладі кінотекстів його неодмінно чекають наступні труднощі: труднощі у виборі стратегій для передачі реалій, пейоративної, безеквівалентної лексики, інтертекстуальних елементів, засобів створення

гумористичного ефекту; труднощі перекладу назв кінофільмів; кінодіалог як одиниця перекладу; специфіка перекладу фільмів із субтитрами; фільм як форма сучасного художнього тексту; проблеми прагматичної адаптації тексту художнього фільму; психолінгвістичні особливості перекладу кіно- та відеоматеріалів. Важливо зауважити, що перекладач, працюючи над кінострічкою, завжди обмежений у виборі стратегій для передачі реалій, безеквівалентної лексики, інтертекстуальних елементів. Формат кінопродукції не дозволяє ввести перекладацький коментар, а потреби синхронізації відеоряду виключають застосування описового перекладу. Перекладач не має змоги надавати пояснення, тому доводиться вдаватися до елімінації, або повної заміни на реалію країни-реципієнта, що не завжди є коректним.

Впродовж аналізу перекладу було визначено основні особливості перекладу та моменти, з якими перекладач може мати ускладнення. Узагальнюючи переклад даного кінофільму, можна систематизувати головні риси художнього кінофільму та способи їх передачі на мову перекладу: адекватність передачі інформації з однієї мови на іншу, рахування зі звуковою доріжкою та візуальним зображенням, структурних особливостей мови перекладу, та її розбіжності з мовою оригіналу, фонетична опрацювання іноземних назв, котрі не можна перекласти.

Перспектива подальшого вивчення цього питання може полягати у більш детальному систематизуванні лексичних, граматичних та стилістичних особливостей даного жанру кінофільмів. Також було б цікавим вирішення такої актуальної проблеми, як відповідність перекладу до візуальної доріжки та його максимальне налаштування до зображення. Тобто в обов'язки кіноперекладача входить укладання кінотексту у хронометраж. Довжина фрази на різних мовах може суттєво відрізнятись, а отже, доводиться скорочувати, шукати еквіваленти, синоніми, адаптувати реалії до культурних стереотипів сприйняття глядача. Але при цьому перекладач має неодмінно зберегти задум оригіналу, розкрити образи персонажів у заданому режисером стилістичному напрямку, передати засобами мови перекладу цілісний твір, не допустити

порушення його впливової сили.

Дослідження особливостей перекладу субтитрів є дуже перспективним, має актуальне теоретичне та практичне значення для перекладознавства, тому що робить можливим вивчення труднощів у виборі стратегій для передачі реалій, засобів створення гумористичного ефекту; фільмів як форми сучасного художнього тексту; труднощі прагматичної адаптації тексту художнього фільму.

Слід також зауважити, що з метою досягнення вищого рівня кіноперекладів в Україні, що сприятиме розвитку кіномистецтва та української культури взагалі, детальне дослідження перекладу кінофільмів є важливим та суттєвим.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрейко, Л. В. «Можливості відтворення інтертекстуальності у перекладі». *Гуманітарний вісник. Серія: Іноземна філологія, вип. 13, Черкаси: ЧДТУ, 2009, с. 249-253.*
2. Андрієнко, Т. П. Переклад як когнітивно-комунікативна діяльність. *Наукові записки Ніжинського державного університету ім. Миколи Гоголя, Філологічні науки, кн. 3, 2014, с. 13-17.*
3. Богачова Н., Матузкова О.П. Лексичні та граматичні трансформації при перекладі найменувань британських кінофільмів. *Збірник наукових статей студентів і викладачів відділення перекладу, 2006, с. 4-14.*
4. Демецька, В. В. Адаптація як крос-культурна і перекладацька проблема. *Всеукраїнська наукова конференція «Актуальні проблеми філології та перекладознавства». 2005, с. 148-150.*
5. Діброва, С. М., Ярута, А. В. Лексико-семантичні особливості сучасного молодіжного жаргону. *Ученые записки Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского. Филологические науки, № 4 (1), 2015, с. 120–125.*
6. Єлісеєва С. В. Особливості субтитрування як напряму перекладацької діяльності. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія «Філологія». 2018. № 32 том 2 URL: http://vestnik-philology.mgu.od.ua/archive/v32/part_2/44.pdf (дата звернення: 20.10.2023).*
7. Каламбет Я. І. Лексичні трансформації в науково-технічному перекладі. *Молодий вчений. 2018. № 4(56). URL: <http://molodyvchenu.in.ua/files/journal/2018/4/131.pdf> (дата звернення: 20.10.2023).*
8. Кальниченко, О. А., Подміногін, В.О. Переклад та адаптація. *Вісник Харківського нац. у-ту ім. В.Н.Каразіна. Сер. романо-германська філологія. №636, 2015, с. 201-206.*

9. Карабан В. І., Мейс Дж. Переклад з української мови на англійську. Нова Книга, 2003. XX с.
10. Карабан В. І. Попередження інтерференції мови оригіналу у перекладі (граматичні та лексичні проблеми перекладу з української мови на англійську). Нова Книга, 2001.
11. Конкульовський В., Возник Н. Субтитрування як один із видів аудіовізуального перекладу. *Наукові записки. Серія «Філологічні науки». Випуск 187.* URL: <https://journals.indexcopernicus.com/api/file/viewByFileId/1247101.pdf> (дата звернення: 20.10.2023).
12. Кузенко Г. М. Кінопереклад як особливий вид художнього перекладу (на матеріалі англійської мови). *Одеський лінгвістичний вісник. 2017. Вип. № 9.* С. 70–74.
13. Лукьянова Т. Г. Практичні проблеми кіноперекладу: субтитрування. *Переклад у наукових дослідженнях представників харківської школи. 2013. С. 275–294.* (Серія: Dictum Factum).
14. Малкович Т.І. Індивідуальна специфіка субтитрування кінофільмів на різноманітних українських кінофестивалях. *Проблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики.* – Вип. 27. 2015. С. 495–502.
15. Некряч Т.Є. Через терни до зірок: труднощі перекладу художніх творів. Для студентів перекладацьких факультетів вищих навчальних закладів: Навчальний посібник / Т.Є. Некряч, Ю.П. Чала. – Вінниця : Нова книга, 2008. 200 с.
16. Шульженко Ю.М. Лінгвокультурний та соціолінгвістичний компонент як проблема перекладу кінотексту. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер. Філологія. 2017. № 26. Т. 2.* С. 125–128.
17. Alvarez R., Vidal M. *Translating: A political act.* Clevedon: Multilingual Matters, 1996.
18. Anderman G. *Audiovisual Translation: Language Transfer on Screen* / G. Anderman, J. Diaz-Cintas., 2009. – 272 p. 5. O'Sullivan C. *Translating Popular*

Film / C. O'Sullivan., 2011. – 243 p

19. Anderman G. *Audiovisual Translation: Language Transfer on Screen*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009. Antonini, R. "The perception of subtitled humor in Italy". *International Journal of Humor Research*, № 18 (2), 2005, pp. 209-225.
20. Baldry, A. *Multimodal Transcription and Text Analysis*, London & Oakville: Equinox, 2016.
21. Bassnett S., Lefevere A. *Translation, History and Culture*. London: Pinter, 1990.
22. Belczyk, Arkadiusz. *Tłumaczenie filmów*. Wydawnictwo Dla Szkoły, 2017.
23. Bielsa, Esperança and Susan Bassnett (2009). *Translation in Global News*. London and New York: Routledge.
24. Brett D. "Eye Dialect: Translating the Untranslatable". *Lost in Translation*, № 6, 2009, p. 49-62.
25. Bucaria C. "The Perception of Humour in Dubbing vs Subtitling". *ESP Across Cultures*, № 2, 2005, 34-46. Chaume, F. "The turn of audiovisual translation. New audiences and new technologies." *Translation Spaces* 2, 2013, pp. 107-125.
26. Carroll, Mary (2004). *Subtitling: Changing Standards for New Media?* Retrieved from <http://www.translationdirectory.com/article422.html>
27. Chiaro, D. *Audiovisual Translation*. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, 2007, pp. 1-30.
28. *Code of Good Subtitling Practice* (1998). URL: <https://www.esist.org/code-of-good-subtitling-practice/>
29. Cronin, Michael (2003). *Translation and Globalization*. London and New York: Routledge.
30. Dembska, Katarzyna. *Rosyjsko-polski słownik eufemizmów semantycznego pola seksu*. Taruń : Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2007. 86
31. Depollo A. *The History of Subtitles*. Bromberg & Associates, 2017.
32. Dias Cintas, Jorge and Aline Remael (2007). *Audiovisual Translation: Subtitling*. Manchester: St. Jerome. 14. Gambier, Yves (2006). *Multimodality and Audiovisual Translation*. in *MuTra 2006 – Audiovisual Translation Scenarios*:

- Conference Proceedings. URL: http://www.euroconferences.info/proceedings/2006_Proceedings/2006_proceedings.html
33. Díaz Cintas, J. *New Trends in Audiovisual Translation*. Bristol/Buffalo/Toronto: Multilingual Matters. 2019. Díaz-Cintas, J., and Orero, P. "Voice-Over". Second Edition, vol. 13, Oxford: Elsevier, 2016.
 34. Federici F. M. *Introduction: Dialects, idiolects, sociolects: Translation problems or creative stimuli?* Oxford: Peter Lang, 2011. pp. 1-10.
 35. Franco, E., Matamala, A., Orero, P. *Subtitling: an Overview*. PeterLang, Bern, Switzerland. 2010.
 36. Gambier, Y. "Introduction: screen transadaptation: perception and reception". *Translator* No 9, 2013 pp. 171–189.
 37. Gouadec, Daniel (2007). *Translation as a Profession*, Amsterdam: John Benjamins.
 38. Ho, George (2008). *Globalisation and Translation: Towards a Paradigm Shift in Translation Studies*. Saarbrücken: Berlag DFr Müller.
 39. Jorge Díaz Cintas and Gunilla Anderman (Eds) (2009). *Audiovisual Translation: Language Transfer on Screen*. Basingstoke/New York: Palgrave Macmillan, 21–35.
 40. Gottlieb, Henrik (1996). *Theory into Practice: Designing a Symbiotic Course in Subtitling*. Christine Heiss and Bosinelli R.M. Bollettieri
 40. Media Consulting Group (2007). *Study on Dubbing and Subtitling Needs and Practices in the European Audiovisual Industry: Executive Summary*, Paris/Peacefulfish, London. URL:http://ec.europa.eu/culture/media/programme/docs/overview/evaluation/studies/dubbing_sub_2007/ex_sum_ds_en.pdf
 41. Nakata Steffensen, Kenn (2007). *Freelancers and the Crisis in British Subtitling*. *ITI Bulletin*, May-June 2007. C. 18–19.
 42. O'Hagan, Minako (2005). *Multidimensional Translation: A Game Plan for Audiovisual Translation in the Age of GILT*. 2005: *Challenges of Multidimensional Translation: Conference Proceedings*. Retrieved from http://www.euroconferences.info/proceedings/2005_Proceedings/2005_O'Hagan_Minako.pdf.