

Міністерство освіти і науки України
Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка
Кафедра англійської мови та перекладу

«До захисту допускаю»

Завідувач кафедри англійської мови та перекладу,
кандидат педагогічних наук, доцент

_____ Юлія ТАЛАЛАЙ
«_____» _____ 2025 р.

ОСОБЛИВОСТІ ЗАСТОСУВАННЯ
ПЕРЕКЛАДАЦЬКИХ СТРАТЕГІЙ ТА ПРИЙОМІВ ПРИ
ПЕРЕКЛАДІ АНІМАЦІЙНОЇ ТРИЛОГІЇ «ТАЧКИ»

Спеціальність: Філологія (германські мови та літератури (переклад
включно), перша – англійська)

Освітня програма: Філологія (Англійська, німецька мови та літератури
(переклад включно))

Магістерська робота

на здобуття кваліфікації – Магістр філології за спеціалізацією «Германські
мови та літератури (переклад включно), перша – англійська»

Автор роботи **Ільницька Іванна Миколаївна**

_____ *підпис*

Науковий керівник кандидат філологічних наук,

доцент Сливка Любов Зеновіївна

_____ *підпис*

Дрогобич, 2025

**Дрогобицький державний педагогічний університет
імені Івана Франка**

Зав. кафедрою

_____ (підпис)

_____ (дата)

**Завдання
на підготовку кваліфікаційної роботи**

1. Тема Особливості застосування перекладацьких стратегій та прийомів при перекладі анімаційної трилогії «Тачки»
2. Керівник Сливка Любов Зеновіївна
3. Студент Ільницька Іванна Миколаївна
(прізвище, ім'я, по батькові)
4. Перелік питань, що підлягають висвітленню у кваліфікаційній роботі 1)здійснити аналіз теоретичних засад кіноперекладу та його специфіки; охарактеризувати різновиди аудіовізуального перекладу, кіноперекладу та визначити їхні ключові ознаки; 2) проаналізувати історичні етапи становлення та розвитку кіноперекладу в Україні;3)дослідити стратегії та прийоми, під час перекладу англomовних кінематографічних текстів та проаналізувати основні труднощі даного перекладу; 4) проаналізувати особливості адаптації перекладу кінотексту до цільової культури. 5) розглянути специфіку відтворення власних назв, гумору та ідіолекту персонажів у контексті кіноперекладу.
5. Список рекомендованої літератури Журавель Т. В. Кінопереклад як вид аудіовізуального перекладу і його становлення в Україні та світі. Науковий вісник ДДПУ імені І. Франка. Серія: Філологічні науки. Мовознавство. 2018. № 10. С. 35–38. Кушнірова Т. В., Мацько А. В. Основні етапи розвитку українського кіноперекладу. Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія. Одеса: Гельветика, 2023. Вип. 62(3). С. 11–14. Литвин І. М. Специфіка українського закадрового перекладу англomовного художнього фільму. Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. 2024. С. 237–241. Матвійчук О., Сітко А. Дослідження перекладацьких трансформацій в українському перекладі. International scientific journal «Grail of Science». № 31 (September, 2023). С. 312–315. Мітіна О. М., Ростомова Л. М., Драпалюк К. І. Дублювання як вид аудіовізуального перекладу. Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. 2022. Т. 33(72), № 6(1). С. 235–242. Підмогильна Н. В., Трофімова М. О. Субтитрування кінофільмів як лінгвістична проблема. Проблеми загального і слов'янського мовознавства. 2019. № 3. С. 107–117. Шахновська І. І., Кондратьєва О. В. Прагматична адаптація під час перекладу англomовних анімаційних фільмів. Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія. 2019. № 40(3). С. 96–99.
6. Етапи підготовки роботи

№	Назва етапу	Термін виконання	Термін звіту перед керівником, кафедрою
	Опрацювання фактичного матеріалу і наукової літератури	грудень – березень 2024 - 2025р.	24.03.2025
	Робота над основною частиною магістерської роботи	березень - вересень 2025р.	21.05.2025
	Складання розділів магістерської роботи	березень 2025р.	28.03.2025
	Узагальнення результатів використаних джерел	травень - листопад 2025р.	23.11.2025
	Врахування зауважень наукового керівника	листопад 2025р.	29.11.2025
	Виправлення та оформлення роботи	грудень 2025р.	2.12.2025

7. Дата видачі завдання _____
8. Термін подачі роботи керівнику _____
9. З вимогами до виконання кваліфікаційної роботи і завданням ознайомлений (а) _____

(підпис студента)

10. Керівник

(підпис)

Захист кваліфікаційної (магістерської) роботи**ОСОБЛИВОСТІ ЗАСТОСУВАННЯ ПЕРЕКЛАДАЦЬКИХ СТРАТЕГІЙ
ТА ПРИЙОМІВ ПРИ ПЕРЕКЛАДІ АНІМАЦІЙНОЇ ТРИЛОГІЇ «ТАЧКИ»**

Оцінка за стобальною шкалою: _____

Оцінка за національною чотирибальною шкалою: _____

Коротка мотивація захисту:

_____	Голова ЕК	_____	_____
Дата		підпис	прізвище, ім'я
	Секретар ЕК	_____	_____
		підпис	прізвище, ім'я

АНОТАЦІЯ

Темою даної кваліфікаційної роботи є «Особливості застосування перекладацьких стратегій та прийомів при перекладі анімаційної трилогії «Тачки»». Метою роботи є дослідити специфіку перекладацьких стратегій та прийомів використаних при перекладі англomовної анімаційної трилогії «Тачки», зокрема способів відтворення ідіолектів персонажів, власних назв та гумору. Матеріалом дослідження є скрипти англomовної кінострічки «Cars» та українські офіційні версії в дубляжі. В дослідженні було: здійснено аналіз теоретичних засад кіноперекладу та його специфіки; охарактеризовано різновиди аудіовізуального перекладу, кіноперекладу та визначено їхні ключові ознаки; 2) проаналізовано історичні етапи становлення та розвитку кіноперекладу в Україні; 3) досліджено стратегії та прийоми під час перекладу англomовних кінематографічних текстів та проаналізувати основні труднощі даного перекладу; 4) проаналізовано особливості адаптації перекладу кінотексту до цільової культури. 5) розглянуто специфіку відтворення власних назв, гумору та ідіолекту персонажів у контексті кіноперекладу.

Ключові слова: кінопереклад, типи АВП, дублювання, субтитрування, закадровий переклад, стратегія перекладу, доместикація, форенізація, перекладацькі трансформації, власні назви, гумор та ідіолект.

ABSTRACT

The theme of this master thesis is «Peculiarities of the use of translation strategies and techniques in the translation of the animated trilogy «Cars»». The objective of the work is to study the specifics of the translation strategies and techniques used in the translation of the English-language animated trilogy Cars, in particular the ways of rendering characters' idiolects, proper names, and humour. The study involved: analysing the theoretical foundations of film translation and its specificity; characterising the types of audiovisual translation and film translation and defining their key features; (2) analysing the historical stages of formation and development of film translation in Ukraine; (3) examining strategies and techniques used in the translation of English-language film texts and identifying

the main challenges of such translation; (4) analysing the specifics of adapting film texts to the target culture; (5) considering the peculiarities of rendering proper names, humour, and characters' idiolects in the context of film translation.

Keywords: film translation, types of AVT, dubbing, subtitling, voice-over translation, translation strategy, domestication, foreignisation, translation transformations, proper names, humour, idiolect.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	7
РОЗДІЛ 1. КІНОПЕРЕКЛАД: СПЕЦИФІКА ТА ІСТОРИЧНИЙ КОНТЕКСТ В УКРАЇНІ.....	11
1.1 Особливості та специфіка кіноперекладу.....	11
1.2 Витоки та формування кіноперекладу в Україні.....	15
1.3 Класифікація аудіовізуального та кіноперекладу.....	20
1.3.1 Субтитрування.....	22
1.3.2 Дублювання.....	26
1.3.3 Закадровий переклад.....	31
РОЗДІЛ 2. МЕТОДИ ТА ПІДХОДИ У ПЕРЕКЛАДІ МУЛЬТФІЛЬМУ «ТАЧКИ».....	36
2.1. Класифікація стратегій перекладу.....	36
2.1.1 Доместикація.....	39
2.1.2 Форенізація.....	46
2.2. Адаптація перекладу та види адаптацій.....	51
2.3. Перекладацькі трансформації у кіно перекладі.....	60
РОЗДІЛ 3. ВІДТВОРЕННЯ КУЛЬТУРНИХ ТА МОВНИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ ПРИ ПЕРЕКЛАДІ АНІМАЦІЙНОЇ ТРИЛОГІЇ «ТАЧКИ».....	73
3.1. Особливості відтворення власних назв та імен персонажів	73
3.2. Відтворення гумору та ідіолектів персонажів.....	79
ВИСНОВКИ.....	91
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	93
Summary	100
Додатки	104

ВСТУП

В епоху глобалізаційних змін та стрімкого розвитку кіноіндустрії, зростає цінність та актуальність перекладу кінофільмів. Щороку український медіапростір поповнюється великою кількістю іншомовної аудіовізуальної продукції, що потребує якісного перекладу та культурної адаптації. Це зумовлює зростання популярності кіноперекладу який є ключовим інструментом забезпечення доступності іншомовної кінопродукції для національного глядача. У вітчизняному науковому дискурсі сфера кіноперекладу, або аудіовізуального перекладу є мало досліджуваною, тим самим надаючи більше новизни даній проблематиці та можливостей для ґрунтовного аналізу його специфіки.

У фокусі даного дослідження перебуває аналіз перекладу англomовної анімаційної трилогії «Cars». Дослідження акцентує увагу на способах адаптації перекладу до цільової аудиторії, зокрема на тих прийомах, які забезпечують збереження прагматичного потенціалу та смислової точності оригіналу. У роботі також враховується вплив українського дубляжу першої частини кінострічки «Тачки» на розвиток вітчизняної індустрії кіноперекладу. Саме цей новаторський проєкт – перший в історії дубльований анімаційний фільм українською мовою, що заклав початок для подальшого становлення та зростання сфери дубляжу в Україні.

Об’єктом дослідження є оригінали трьох частин анімаційного фільму «Cars» студії Pixar, англійською мовою, а також їхні офіційні українські дубльовані версії, представлені у кінопрокаті, на національному телебаченні, а також на стримінгових сервісах та інших онлайн-платформах.

Предметом дослідження є особливості перекладацьких стратегій та прийомів, використаних при перекладі анімаційної стрічки, з урахуванням специфіки перекладу для дублювання та його адаптації під цільову аудиторію.

Актуальність даного дослідження зумовлена зростаючим попитом на український переклад кінематографічних творів, а також недостатністю наукових і практичних праць, які б комплексно розглядали цю проблематику.

Зокрема, значущість даної роботи пов'язана з активною популяризацією українського дубляжу на тлі сучасних соціально-політичних процесів, серед яких збільшення попиту на український кіно контент та розширення україномовної аудиторії. Водночас на даному етапі український кінопереклад, зокрема дубляж стикаються з певними викликами, серед яких законодавчі ініціативи про обов'язкове транслювання фільмів у оригінальній англійській версії. Ці чинники викликають науковий інтерес до українського кіноперекладу та вивчення стратегій та прийомів застосованих при перекладі кінопродукції.

Метою роботи є дослідити специфіку перекладацьких стратегій та прийомів використаних при перекладі англійськомовної анімаційної трилогії «Тачки», зокрема способів відтворення ідіолектів персонажів, власних назв та гумору.

Поставлена мета дослідження визначає наступні **завдання**: 1. Здійснити аналіз теоретичних засад кіноперекладу та його специфіки; охарактеризувати різновиди аудіовізуального перекладу, кіноперекладу та визначити їхні ключові ознаки. 2. Проаналізувати історичні етапи становлення та розвитку кіноперекладу в Україні. 3. Дослідити стратегії та прийоми, під час перекладу англійськомовних кінематографічних текстів українською мовою; виявити й проаналізувати основні труднощі, даного перекладу; 4. Проаналізувати особливості адаптації перекладу кінотексту до цільової культури. Розглянути специфіку відтворення власних назв, гумору та ідіолекту персонажів у контексті кіноперекладу.

Методи дослідження, що забезпечують всебічний аналіз перекладу анімаційної трилогії *Cars* в аспекті перекладацьких стратегій та прийомів включають:

- **Зіставний метод** – використано для порівняння англійськомовного оригіналу та офіційного українського перекладу всіх трьох частин анімаційної трилогії, з метою виявлення відмінностей у передачі лексико-граматичних, стилістичних, прагматичних та культурно маркованих елементів.

- **Описовий метод** – застосовано для виявлення, класифікації, систематизації та інтерпретації перекладацьких стратегій і прийомів, реалізованих у перекладі даного мультфільму, а також для аналізу історичного розвитку українського кіноперекладу.

- **Метод лінгвістичного аналізу** – забезпечує глибоке дослідження мовних одиниць на різних рівнях (лексичному, морфологічному, синтаксичному) в оригіналі та перекладі, з акцентом на особливості їх адаптації до мовно-культурного контексту цільової аудиторії.

- **Метод аналітико-синтетичного опрацювання джерел** – використано на етапі опрацювання теоретичних засад кіноперекладу, а також при узагальненні наукових позицій щодо класифікації аудіоперекладу, перекладацьких стратегій, прийомів та трансформацій.

- **Метод спостереження** – застосовано для фіксації та опису мовних явищ у перекладі, які можуть мати ключове значення для розуміння перекладацьких рішень у рамках адаптації мультфільмів до цільової аудиторії та її культури.

- **Метод суцільної вибірки** – використано для добору перекладацьких одиниць зі скриптів оригінального та дубльованого варіантів фільму, на основі яких сформовано фактичний матеріал для подальшого аналізу.

- **Компонентний аналіз** – використано під час дослідження культурно-маркованої лексики, сленгізмів, фразеологічних одиниць, гумору та власних імен задля глибшого розуміння семантичного навантаження та перекладацьких підходів до їх передачі.

Матеріалом дослідження були скрипти англomовної кінострічки «Cars» та українські офіційні версії в дубляжі.

Теоретична цінність роботи полягає у поглибленні дослідження прийомів та методів перекладу аудіовізуальної продукції, кінотексту та кінодіалогу, на прикладі матеріалів аналізованого анімаційного фільму. Результати дослідження можуть бути використані у теоретичних

перекладознавчих дисциплінах, для розкриття тем аудіовізуального перекладу, його специфіки, підходи та стратегії перекладу лінгвістичних та екстралінгвістичних елементів кінотексту. Ґрунтовний аналіз усіх частин анімаційної трилогії «Тачки» дозволяє простежити тенденції у використанні перекладацьких стратегій і прийомів, оцінити їхню ефективність, а також виявити особливості передачі мовної гри, культурних реалій і характерів персонажів упродовж серії.

Практична цінність дослідження полягає в можливості застосування його результатів у перекладацькій діяльності, зокрема під час адаптації англomовного аудіовізуального контенту для української аудиторії. Виявлені стратегії та прийоми можуть бути корисними для точнішої передачі змісту, гумору та культурних реалій у мультфільмах. Зібраний матеріал може бути використаний у викладанні курсів з практики аудіовізуального перекладу. Робота також може бути використана як приклад перекладацького аналізу у підготовці майбутніх перекладачів.

Наукова новизна роботи обумовлена першим ґрунтовним аналізом всієї анімаційної трилогії «Тачки» як першої англійської кінострічки, дубльованої українською мовою. У дослідженні виявлено та класифіковано способи адаптації та локалізації матеріалу, із застосуванням низки стратегій та прийомів.

РОЗДІЛ 1. КІНОПЕРЕКЛАД: СПЕЦИФІКА ТА ІСТОРИЧНИЙ КОНТЕКСТ В УКРАЇНІ

1.1. Особливості та специфіка кіноперекладу.

Переклад кінопродукції деякі дослідники відносять до аудіовізуального перекладу (АВП) або до кіно перекладу. Наразі вони не дійшли спільної думки щодо дефініції аудіовізуального перекладу та його відмінності від кіноперекладу. Українські науковці такі як Н. Матківська, Г. Кузенко, С. Радецька, І. Кучман вважають обидва терміни тотожними. Інші поняття, які застосовують для позначення перекладу фільмів є теле/відео переклад, медіа переклад, екранний переклад. [9, с. 36]

А. Мельник, з іншого боку, трактує аудіовізуальний переклад (АВП), як окремий вид перекладу, який характеризується передачею інформації через зорові та слухові канали, синхронно з перебігом подій на екрані. [25, с. 110]

У ширшому розумінні аудіовізуальний переклад постає як загальний переклад аудіовізуального контенту, включаючи переклад кінопродукції, переклад телевізійних програм, переклад рекламних роликів, переклад відеоігор, програмного забезпечення й іншого аудіовізуального матеріалу. [25, с. 111]

Як зазначає А. Мельник, ключова різниця між кіноперекладом та іншими типами аудіовізуального перекладу полягає у об'єкті перекладу, яким у кіноперекладі виступає фільм, як «полісеміотичне явище здатне передавати значення через зображення, мовлення та музики». [25, с. 111], [13, с. 70] Таким чином, ми можемо розглядати кінопереклад виключно як підвид аудіовізуального перекладу, і в цьому і є їхня **відмінність**.

У розвиток аудіовізуального перекладу значний внесок зробили іноземні науковці, серед яких Х. Діас Синтас, Г. Готліб, М. Керол, М. де Марко. Останні три мають значний науковий доробок у дослідженні субтитрування, розробку прикладних аспектів та формулюванні принципів та методів АВП. [13, с. 70]

В межах аудіовізуального перекладу науковці виділяють терміни «кіно дискурс» та «кінотекст». Кінотекст являє собою «нероздільне, цілісне та завершене повідомлення, виражене за допомогою вербальних (лінгвістичних) та невербальних (іконічних та/ або індексальних) знаків, організоване ... через залучення кінематографічних кодів, і зафіксоване на матеріальному носії, з головним призначенням – відтворення на екрані». У кінотексті основна увага приділяється мові, а такі елементи мовлення як інтонація, паузи тощо розглядаються як «вторинні». [25, с. 111]

Для розуміння явища кінодискурсу, можна послуговуватися наступним визначенням: «семіотично ускладнений, динамічний процес взаємодії автора та кінореципієнта, який відбувається в міжмовному та міжкультурному просторі за допомогою засобів кіномов». До характеристик кінодискурсу відносять інтертекстуальність, цілісність, аудіовізуальність, креолізація, перспекція і ретроспекція. Крім того кінодискурс розглядають як вербальний елемент кінофільму – поєднаний з іншими позамовними елементами, та екстралінгвістичними чинниками. Він охоплює також і глядацьку інтерпретацію кінострічки, і смисл, закладений авторами кінокартини. [25, с. 111]

Аналізуючи обидва явища, можна зробити висновок, що кінотекст виступає як окрема складова кінодискурсу, у свою чергу, кінодискурс постає текстом або групою текстів, які поєднані спільною рисою. Наприклад, кінодискурс комедій можна виокремити за жанром, а кінодискурс анімаційних фільмів – за типом фільму. [25, с. 111] Одиницею кіно перекладу дослідники визначають репліку, оскільки вона є головною одиницею діалогічного мовлення. Водночас враховуючи, що діалог складається з багатьох реплік, ми можемо визначати перекладацькою трансляємою групу діалогів. [25, с. 111]

Специфіка аудіовізуального перекладу пов'язана із рядом чинників, серед яких особливості окремого фільму, матеріалу та спосіб демонстрації кінопродукту. Важливо враховувати іншу характерну рису кінострічок, кіно мову, яка охоплює мовлення акторів, локації, фонова музика, графічне та

звукове оформлення. Водночас чимало науковців розглядають кінопереклад крізь призму саме художнього перекладу. Однак основна відмінність кіноперекладу від перекладу художньої літератури полягає у рисах та своєрідності кінотексту.

Перш за все, він обмежений тривалістю звукового супроводу. Він повинен бути синхронізований з оригінальним текстом, тобто звуковий супровід повинен відповідати відеоряду. А оскільки ритм мовлення та граматичні структури відрізняються у багатьох мовах, доводиться вдаватися до штучного скорочення тексту. В межах скорочення тексту, застосовуються прийомом опущення, зокрема незначних чи надлишкових елементів, інколи фрагментів тексту через зміну його структури.

Потреба у забезпеченні швидкого сприйняття глядачем та часові обмеження вимагають, щоб текст перекладу був якомога зрозумілішим та змістовнішим. [13, с. 71] І насамкінець, постійний супровід відеоряду значно впливає на варіанти перекладу та вибір правильної стратегії. При цьому необхідно брати до уваги взаємозв'язок між візуальним і текстовим матеріалом, враховуючи вербальні та невербальні засоби вираження.

Головною метою перекладача при перекладі фільмів є адаптація, яка проявляється у якісній передачі колориту культури іншого народу, їх своєрідної мови, просторіччя, гумору, жаргонізмів, гри слів. [13, с. 72]

Таким чином, відмінність кіноперекладу від художнього перекладу полягає у потребі синхронізації перекладеного тексту з візуальною частиною, часові обмеження та довжина реплік. Перекладаючи фільми, важливо не тільки дотримуватись технічних вимог, передати зміст, але й правильно відтворити задум оригіналу, особливості героїв, надаючи тексту перекладу естетичну цінність.

Водночас у процесі перекладу кінотексту, зустрічаються ряд невідповідностей, як на морфологічному рівні, так і на рівні слова. Гудманян А. Г зазначає, що відмінність української та англійської мов у граматичних структурах, побудові слів, полісемантичність, порядок слів перешкоджають

досягненню повної еквівалентності оригіналу, тому як правило текст перекладу є частково еквівалентним. [4, с. 29]

Аналізуючи складнощі кіноперекладу, Кузенко Г.М. виокремлює найбільш поширені **труднощі**: ідіоматичні вирази, слова реалії, аббревіатури, каламбур, вульгаризми та нецензурна лексика. Важливо враховувати, що емоційне та стилістичне забарвлення лексики суттєво відрізняється у різних мовах, та може втрачати своє емоційне та стилістичне наповнення, внаслідок чого такий вислів матиме характер зниженого розмовного стилю із розмитою внутрішньою формою.

Нині в кіновиробництві спостерігається певна тенденція до інтенсивного вживання сленгу, вульгаризмів та зниженої лексики. Причина криється у орієнтації авторів кіно на аудиторії молодого віку, близько 13-34 років, із характерною сленговою лексикою, а отже успішність кінопродукту великою мірою залежить від того наскільки кінотекст сповнений близькою для такої категорії глядачів мовою. [13, с. 72]

Таким чином, виділяємо дві групи труднощів, що стоять на заваді перекладачів кінопродукції –лінгвістичні та екстралінгвістичні: відмінність національних мов, як наслідок позбавлення еквівалентності; проблематика адаптації художнього кінотексту; відтворення стилістики фільму, складність відтворення реалій, полісемія, гра слів, складність трактування іншомовної культури.

Особливі складнощі зумовлені потребою застосування адаптивних стратегій. Р. Матасов підкреслює важливість здійснення аналізу цільової аудиторії для вибору найоптимальнішої стратегії перекладу, враховуючи специфіку стилю кінофільму. [4, с. 29]

Підсумовуючи, можна окреслити основні особливості кіноперекладу, до яких відносять обмеженість в часі, потреба в синхронізації із зображенням, наявність екстралінгвістичних чинників, адаптація кінопродукту для цільової аудиторії. При перекладі кінотексту необхідно не тільки забезпечити розуміння фільму глядачем, але й передати задум оригіналу, відтворити

образи героїв у стилістичному напрямку, заданому режисером, передати весь твір засобами цільової мови та не допустити втрати сенсу твору.

1.2. Витоки та формування кіноперекладу в Україні

Становлення українського кіноперекладу було значно повільнішим, ніж у Європі, і його розвиток відбувався упродовж кількох періодів.

Первинний етап бере свій початок у 1960-х роках, коли українська кіностудія ім. О. Довженка стала найважливішим перекладацьким центром. Водночас мовою перекладу залишалася російська, а випуск дубльованих українських кінокартин був дозволений лише після тривалого показу в кінотеатрах російськомовних версій. Оскільки весь матеріал для перегляду мав бути дубльований російською мовою, українські режисери воліли знімати фільми російською, що призвело до майже повного витіснення української мови з кінопрокату. [14, с. 11]

Другий етап становлення кіноперекладу припадає на 1978 рік, коли з ініціативи М. Маценка (1978-2002), генерального директора кіностудії ім. О. Довженка, було засновано студію кіноперекладу Синхрон. Саме в цей період почали активно займатися українським перекладом кінострічок. При цьому перекладачі часто керувалися радянською моделлю перекладу, що дало назву цьому періоду – «українська школа радянського кіноперекладу в Україні».

Із здобуттям незалежності, настав третій етап, відомий як «Школа українського кіноперекладу». В цей період почався інтенсивний імпорт фільмів у кінотеатри, і ринок заповнили аматорські переклади, які часто були нелегальними. Згодом це явище отримало назву «Переклад Гаурилова». [14, с. 11]

Слід зазначити, що протягом перших двох періодів через відсутність підтримки з боку держави, практично всі фільми виходили в український прокат російською мовою, через що становище українського кіноперекладу залишалось несприятливим. Практики українського дубляжу не було, проте у 1990 х відбулися кардинальні зміни. На замовлення телеканалів, почали

перекладати фільми українською, які згодом виходили в прокат з української озвучкою. До найпопулярніших серіалів, перекладених українською мовою, належали американські багатосерійні комедії «Альф», «Друзі», «Сімпсони» та інші. Завдяки якісному перекладу всі ці сіткою здобули шалену популярність та схвалення серед глядачів. Передусім вітчизняний переклад вирізнявся якісною локалізацією жартів, що зробила ці серіали такими близькими та зрозумілими для аудиторії. Показовим прикладом постає вдала адаптація жартів до українських реалій. Перекладачі використовували для гумору як події сьогодення, так і справжніх політиків. Наприклад, в одному з епізодів анімаційного серіалу «Сімпсони» з'являється український мафіозі на ім'я Віктор, прототип тодішнього президента Віктора Януковича, якого озвучили з характерним акцентом. Аналогічний прийом було застосовано із іншим пародійним персонажем, прототипом колишнього прем'єр-міністра Миколу Азарова, відомого за «Азірковкою». [43]

З початком 2000х почали виникати українські студії дубляжу, озвучування та кіноперекладу: «LeDoyen», студія «AdiozProduction», «Постмодерн», «Третьяков Продакшн», «ТВ+», «Румбамбар», «УкрДуб», «Омікрон», «Невафільм Студіос Україна», «Так Треба Продакшн», «Пілот». Особливістю української школи перекладу являлася висока адаптація тексту для української аудиторії, експериментування з мовою та стилем. [14, с. 11]

Переломний момент у розвитку українського дубляжу припав на 2006 рік, коли розпочався його справжній розквіт. Тоді було видано постанову Кабінету Міністрів, за ініціативою міністра культури В. Кириленка про обов'язкове дублювання українською мовою всіх іноземних фільмів. Це рішення мало бути реалізоване поступово: у 2006 році близько 20% фільмів мали бути дубльовані українською мовою, а з 1 липня 2007 року цей показник мав зрости до щонайменше 70%. Першою дубльованою українською мовою кінострічкою став анімаційний фільм «Тачки» 2006 року, що позначило початок нової епохи українського кіноперекладу. [43]

З цього моменту український дубляж почав бурхливо набирати популярність. Проте за даними станом на 2006 рік, лише 7 з 20 фільмів-бестселерів були дубльовані українською мовою: «Пірати Карибського моря: Скриня мерця», «Сезон полювання», «Диявол носить Прада», «Парфумер: Історія вбивці», «Казино Рояль», «Ерагон і тачки». Більш суттєвого поширення вітчизняний дубляж набув в 2007 році, а інтенсивніша популяризація настала лише у 2008 році. [43]

Над перекладом мультфільму «Тачки» працювала величезна команда, адже це була перша спроба створити український продукт і це був важливий крок до розвитку української анімації та дубляжу. Переклад здійснив Олександр Негребецька, відомий автор перекладів серіалів та телепродукції для телеканалу ICTV, зокрема серіалу «Альф». Основних персонажів кінострічки озвучили Остап Ступка, Ольга Сумська, Юрій Коваленко та Євген Малуха. Варто зазначити величезний професійний доробок Юрія Коваленка, актора дубляжу та імітатора голосів. Він зробив неоціненний вклад в розвиток дубляжу, озвучив 23 персонажів у ситкомі «Сімпсони», двох персонажів із анімаційної стрічки «Тачки» Луїджі та Сирника, та низку інших фільмів, за що потрапив до Книги рекордів України. Саме Юрій Коваленко ініціював використання українського відповідника «Валера» до оригінального імені комбайна «Френка». [43]

Вихід української версії кінострічки був неабияк успішним, враховуючи статистичні результати прокату фільму компанії **B&H Film Distribution**, попит на українську стрічку був на 15% вище, ніж на російську. Найбільшу популярність фільм здобув серед глядачів у Донецьку та Дніпрі. [43]

Вдала українська адаптація фільму сприяла тому, що український дубляж анімації «Тачки» було оцінено одним із найкращих у Європі.

Таке визнання засвідчило високу професійність українських перекладачів та дубляжерів, що значно підвищило рівень українського кіноперекладу на міжнародному ринку. Завдяки їхній майстерності зарубіжні

художні фільми стають дедалі доступнішими для української аудиторії, зберігаючи естетичну та гумористичну цінність оригіналу.

Найбільшого розквіту український дубляж сягнув у 2010 році, коли його показник в кінопрокаті складав майже 55%, а вже починаючи з 2012 року відбувся різкий спад – до 38%. Втім, на це падіння було чимало передумов, насамперед політичних. [39, с.402]

Після того, як у 2010 році до влади прийшла Партія регіонів, було скасовано наказ Міністерства культури, який вимагав обов'язкового дублювання іноземних фільмів українською мовою. 21 червня 2010 було прийнято постанову № 551 «Про внесення змін до Положення про державне посвідчення на право розповсюдження і демонстрування фільмів», яка надала дозвіл на дублювання кінопродукції будь-якими іноземними мовами в межах України, з умовою забезпечення українськими субтитрами, якщо фільм дубльований іноземною мовою. [12]

Під обмеження потрапила українська студія дубляжу «Le Douen», яка забезпечувала близько 60% українського кіноперекладу, а так 5 квітня 2012 року податкова міліція конфіскувала більшу частину обладнання та документацію компанії. Офіційною причиною було названо нібито ухилення В&Н від сплати ПДВ на загальну суму понад 10 мільйонів гривень. Водночас громадськість розцінила ці дії як ініційовану проросійськими політиками спробу обмежити діяльність найбільшої в Україні студії дубляжу на користь російськомовного дублювання. Вже 12 квітня податкові органи повернули майно студії та допустили її до відновлення роботи. У 2016 році, Верховний Суд України визнав незаконність дій державних податкових органів і зобов'язав повернути всі незаконно стягнуті кошти. [39, с.403],[12]

Ще недавно Україна демонструвала високий рівень озвучування, проте зараз Україна посідає чільне місце серед країн лідерів за якістю дубляжу, обійшовши низку європейських країн, як Німеччина, Італія, Франція, Австрія, Іспанія, Туреччина, Чехія, та Словаччина. [14, с. 12]

Крім дубляжу та озвучення, в Україні також широко розповсюджене субтитрування закордонних стрічок. У 2013 році в українському кінопрокаті було зафіксовано 28,7% субтитрованих фільмів, а максимальний показник спостерігався у 2011 році (майже 35%). Що ж до синхронного перекладу фільмів, то він найчастіше використовується в Україні на кінофестивалях, як Міжнародний кінофестиваль «Молодість» та Одеський кінофестиваль. [39, с.403]

Повертаючись до якості дубляжу, в інтерв'ю для програми «Код нації» професійна акторка дубляжу Катерина Брайковська підкреслює, що український дубляж є феноменальним явищем: «З одного боку, він ще молодий і сповнений ентузіазму, а з іншого – вже дуже професійний». Такий успіх акторка пояснює високорозвиненою сферою закадрового озвучування, у якій працювали багато акторів, перекладачів, а згодом набуті навички та досвід перенесли і в дубляж. Крім того, Україну жорстко не обмежують в дубляжі, даючи більше можливостей для поступу. [9]

Аналізуючи дані оприлюднені Державним агентством України з питань кінопрокату у 2018 році 55% фільмів дублювались українською мовою, у 2019 – 40,1%, у 2020 – 36,4%; частка фільмів, озвучених українською мовою у 2018 році склала 39,2%, у 2019 – 39,7%, у 2020 – 43%; частка стрічок, субтитрованих українською у 2018 році дорівнювала 10,7%, у 2019 – 11%, у 2020 – 6,6%. Зменшення випуску кінопродукції зумовлене передусім карантинними обмеженнями. З початком війни становище значно погіршилося.[41, с.14-15]

Станом на 2025 рік, сфера дубляжу зіштовхнулася з новими викликами, а саме впровадження законопроекту № 9432 «Про застосування англійської мови в Україні». Згідно нього починаючи з 2025 року половина англійськомовних кінострічок виходитимуть в кінопрокат із українським дубляжем, а решта транслюватимуться в оригіналі з українськими субтитрами. З 2026 року планується збільшити показ англійськомовних стрічок мовою оригіналу до 75%, а з 2027 року – 100%. [14, с. 12]

На думку деяких експертів, випуск в кінопрокат стрічок виключно англійською мовою може стимулювати подальший розвиток субтитрування як основної форми перекладу. З іншого боку існують побоювання, що зменшення частки дубльованих стрічок може призвести до занепаду цілої індустрії українського дубляжу. Відомий перекладач, Олекса Негребецький висловлює занепокоєння, зазначаючи, що дубляж є важливим для забезпечення доступності фільмів для широкої аудиторії, зокрема для тих, хто не володіє англійською мовою або має проблеми з читанням субтитрів. Водночас він схиляється до думки, що скасування українського дубляжу неможливе через існування цілого «Інституту любителів кіно українською мовою та дубляжу українською мовою». [54]

Отож, підсумовуючи, ми виокремлюємо три періоди розвитку кіноперекладу в Україні. Починаючи з першого етапу, український переклад був витіснений, а впродовж наступних двох конкурував із ринком російськомовної кінопродукції. Попри несприятливі умови, сфера українського кіноперекладу спромоглася досягти величезного успіху, розвинувши відмінну адаптацію іноземного продукту, здобувши шалену популярність серед глядачів та всесвітнє визнання.

1.3. Класифікація аудіовізуального та кіно перекладу

До актуальних проблем АВП (аудіовізуального перекладу), крім його дефініції, можна віднести питання класифікації його видів. Серед вітчизняних і зарубіжних науковців досі тривають жваві дискусії щодо встановлення чіткого розподілу даного виду перекладу на певні типи. Хоча дану проблематику активно досліджують і аналізують у своїй працях, зокрема українські науовці А. Мельник, Ю. Плетенецька, О. Полякова, О. В. Серебрянська, та іноземні вчені Г. Андерман та Х. Діаз Сінтас, не існує єдиної думки щодо того, на які підкатегорії їх слід класифікувати. [33, с. 121]

У своїх дослідженнях, більшість фахівців нараховують десять типів аудіовізуального перекладу, виділяючи дві основні категорії: субтитрування та переозвучка.

В межах **переозвучування** виокремлюють: дубляж (dubbing), закадровий переклад (voice-over або halfdubbing), аудіодескрипцію (audio description), коментар (narration), вільний коментар (free commentary), і синхронний переклад фільму на кіновестивалях (simultaneous interpreting at film festivals). [33, с. 122]

Аудіодескрипція або аудіокоментар – це створення спеціальної аудіодоріжки з дикторським описом персонажа, об'єкта, приміщення або подій у кінопродукції для незрячих, людей з вадами зору та дислексією. Даний підвид перекладу відтворюється перед дією, показаною на екрані. [20, с. 66]

Вільний коментар є формою закадрового перекладу, що являє собою інтерпретацію, яка супроводжується журналістськими вставками і може подаватися як частково, так і повністю.

Синхронний переклад фільмів – це форма аудіовізуального перекладу, що передбачає озвучення реплік у режимі реального часу під час демонстрації фільму (наприклад, у кінотеатрі) і має характеристики усного послідовного або синхронного перекладу. Перекладач попередньо ознайомлюється зі сценарієм, однак переклад виконується експромтом. У сучасній практиці цей вид перекладу використовується рідко та поступово втрачає актуальність.

Субтитрування охоплює різні підвиди: власне субтитри (subtitling), суртитри/супертитри (surtitles), інтертитри, аматорські субтитри (fansubbing and fandubbing), субтитри в режимі реального часу (respeaking), суміш дублювання і субтитрів (audiosubtitling). [33, с. 123]

Відсутність уніфікованої моделі класифікації аудіовізуального перекладу певною мірою залежить від традицій перекладу кінопродукції, що склалися в тій чи іншій країні, серед найбільш поширених дубляж, субтитрування та закадровий переклад. Вибір формату демонстрації фільму

залежить від кількох факторів, зокрема від історичних умов, та звичних для аудиторії традицій та технологій. [33, с. 123]

Загалом розглядаючи типи АВП крізь призму кіноперекладу можна виділити три основні напрямки: субтитрування, дублювання та закадровий переклад.

1.3.1. Субтитрування

Одним із найбільш вживаних видів аудіовізуального перекладу є субтитрування – переклад оригінального діалогу цільовою мовою з поданням синхронних субтитрів в нижній частині кадру. Іншими словами, субтитрування це демонстрація перекладених реплік внизу зображення синхронно із подіями на екрані. [38, с.82] Даний тип АВП вносить мінімальну кількість змін в вихідний текст і дає змогу глядачеві відчувати особливості іноземної культури. У субтитруванні, як правило домінує прийом форенізації – метод перекладу, який підкреслює іноземність та автентичність оригіналу, зміщуючи культуру цільової аудиторії на задній план.[38, с.82]

Саме можливість проинятися іноземною культурою через екран є однією з переваг субтитрування. На додачу, даний вид перекладу є економічно вигідним, оскільки потребує залучення невеликої кількості фахівців, а так витрати є значно меншими порівняно із дублюванням чи закадровим озвученням. З технічного боку, процес субтитрування є доволі простим у виконанні. Крім того, субтитрування можна застосувати у освітніх цілях, наприклад як інструмент для вивчення іноземної мови. [38, с.82]

Що стосується недоліків субтитрування, можна виокремити його непрактичність та обмежену доступність для осіб із порушеннями зору або недостатніми навичками читання. Крім того, необхідність постійно зчитувати субтитри та одночасно стежити за розвитком подій на екрані ускладнює зосередження уваги та знижує естетичне сприйняття фільму. Насамкінець, характерні для субтитрування прийоми компресії та вилучення досить часто позбавляють оригінал експресивності. [34, с.111]

Переклад художніх фільмів шляхом субтитрування має свої особливості, що зумовлені форматом подання матеріалу. Оскільки субтитри передбачають миттєве сприйняття, текст повинен бути якомога зрозумілим, доступним та укладеним у суворо визначені часові рамки, що зумовлюється потребою у синхронності з репліками оригіналу. [34, с.110]

Процес створення субтитрів відбувається поступово, у кілька підходів. Спочатку редактори прибирають усі надлишкові елементи, потім підбирають найбільш лаконічні форми вираження, які відповідають граматичній структурі та стилю діалогу. Зважаючи на обмеженість часу та місця, субтитри в монологіях і діалогах можуть містити багато скорочень (за оцінками дослідників, втрати при перекладі можуть становити до 50%), проте суттєва частка втрат нівелюється під час прослуховування мови оригіналу.[34, с.110]

Щодо труднощів субтитрування, Г. Готлібвиокремлює формальні та технічні обмеження.

Формальні обмеження субтитрування включають просторові та часові параметри. Просторові параметри регулюють розміщення субтитрів та тексту, форматування тексту (зокрема шрифт, колір, фон) і максимальну кількість символів у рядку. Часові параметри визначають тривалість показу одного субтитру, час його появи та зникнення, затримки між субтитрами, а також синхронізації з відеорядом і зміною кадрів.

Як наслідок виникають текстуальні обмеження, які вимагають змін елементів мовлення, які компресуються, скорочуються або зовсім вилучаються. [38, с.83]

Ірена Ковачич пропонує систему елементів, які зазнають змін у субтитруванні: обов'язкові (необхідний переклад); частково необов'язкові (підлягають скороченню); необов'язкові (підлягають опущенню).

До обов'язкових відносять ті елементи, що є ключовими для повноцінного розуміння змісту фільму.

Необов'язкові елементи включають: 1) вигуки («oh», «wow» та ін.); 2) загальновідомі слова слова такі, як «ОК», «yes», «no» тощо; в) граматично

неправильні конструкції 3) неправильний початок висловлювання; д) вирази, що супроводжуються жестами згоди, відмови, привітання, здивування; 4) семантично нейтральні конструкції. [38, с.83]

Стосовно синтаксичних структур також відбуваються трансформації, а саме складні конструкції спрощуються, використовуючи прості та легкі для сприйняття моделі. Проте підлаштовуючи вихідний текст під всі вимоги субтитрування важливо досягти баланс «між семантичним аспектом (збереження смислового навантаження), прагматичним аспектом (збереження функції тексту-оригіналу) і стилістичним (збереження первинного стилю)». [7, с. 159]

Перекладаючи фільм, важливо пам'ятати про вимоги до показу субтитрів на екранах. Перш за все, вони зумовлені природою сприйняття інформації людиною, а також низкою технічних характеристик трансляції аудіо- та відеоматеріалів. Субтитри слід розміщувати в нижній частині кадру, аби не відвертати увагу глядача від подій на екрані. Оптимальна кількість рядків на один кадр це два, зберігаючи більше простору для візуальної частини. Тррядкові субтитри практично не застосовуються, оскільки вони перекривають значну частину зображення. [33, с. 123]

Довжина одного рядка має становити до 35 символів, що зумовлено темпом читання глядача та тривалістю відображення субтитрів на екрані.

Основним кольором субтитрів має бути білий з тонким чорним контуром, оскільки білий колір найкраще для сприйняття на кольоровому зображенні.

Шрифт повинен бути простим, водночас не надто жирним. Стандартним шрифтом для оформлення субтитрів є Agial, іншими поширеними Times new roman, Tahoma. [7, с. 159]

Інтенаційно виділені слова у мовленні мають передаватися у субтитрах за допомогою графічного виділення, зокрема курсиву. При субтитруванні кінофільмів необхідно передавати всю прагматичну інформацію, що є суттєво важливою для сприйняття змісту фільму. [33, с. 123]

Фінальний текст повинен відповідати ряду зовнішніх параметрів, як текстових і паратекстуальних особливостей аудіовізуального матеріалу, таких як міміка, інтонація та жести героїв. [7, с. 159]

Важливим аспектом субтитрування є ритм читання, що визначається балансом між обсягом текстової інформації на екрані та швидкістю її сприйняття глядачем. [7, с. 159]

Хорсе Діас Сінтас пропонує багаторівневу класифікацію субтитрів відповідно до лінгвістичних та технічних параметрів.

За **лінгвістичні параметрами** він поділяє:

1. Внутрішньомовні субтитри – (для глухих та слабочуючих (SDH); для вивчення мови; для ефекту караоке; для діалектів однієї мови; для повідомлень та оголошень. **Внутрішньомовне субтитрування** передбачає перехід від усної форми до письмової в межах однієї мови, тому його важко назвати перекладом

2. Міжмовні субтитри (для тих, хто чує, для глухих та слабочуючих (SDH)). **Міжмовне субтитрування** або «діагональне субтитрування» передбачає переклад усного мовлення з мови оригіналу у письмову форму на мові перекладу.

3. Двомовні субтитри– застосовуються в двомовних регіонах та країнах, де вся кінопродукція транслюється субтитрами двох офіційних мов.

В межах **технічних параметрів** існують **відкриті** субтитри вмонтовані у відеоряд, та **закриті** субтитри, які на відміну від перших мають опцію, виключати і включати за власним бажанням. [44, с. 14-21]

Дослідник також вирізняє супертитли, інтетитри та фансаби. **Супертитри** або **суртитли** – це перекладений або транскрибований текст/діалог, що проектується над сценою або виводиться на екран, зазвичай використовується в опері чи театрі. **Інтертитри** – фрагмент надрукованого тексту, що з'являється між сценами. Вони були основою німого кіно, а наразі вони використовуються в фільмах як вставки. **Фансаби** – субтитрування

японського аніме англійською мовою, але сьогодні вони поширилася на фільми. [44, с. 25-27]

1.3.2. Дублювання

Відомі дослідники аудіовізуального перекладу, Хорхе Діас-Сінтас і Гунілла Андерман трактують дублювання, як повне заміщення аудіодоріжки оригіналу на нову доріжку мовою перекладу, при цьому оригінальне звучання повністю зникає. [28, с. 129]

Ключовим принципом дублювання вважається синхронізація, збереження тривалості реплік акторів, а також узгодження їхньої артикуляції та міміки з перекладеним аудіорядом. Українська дослідниця О.В. Полякова позначає це явище терміном «фонетичний синхронізм». Крім того вона вводить поняття «ліпсінк-переклад», або «ліпсінг» як тип перекладу в дубляжі, що передбачає синхронізацію аудіо- та відеоряду, та точне відтворення змісту вихідного тексту. [27, с. 237] Відомий перекладач Олекса Неграбовський зазначає, що найскладнішим у дубляжі є ліпсінг та намагання вкласти перекладену репліку в «уста» героя, підкладаючи слова під мелодію та змикання чи розмикання губ. [52]

Для створення якісного дубляжу фільмів застосовують стратегією одомашнення, адже саме вона може створити враження, ніби персонажі та актори спілкуються мовою перекладу. Саме доместикація дозволяє нівелювати відчуття «чужорідності» іноземної кінострічки, натомість та наближає оригінал до цільової аудиторії. [27, с. 237]

Полякова О.В наводить дві класифікації типів дубляжу, за кількістю мов та акторів озвучування. В першій виокремлюємо:

- *Внутрішньомовний дубляж* (постсинхронізація) – переозвучення фільму тією ж мовою після зйомок для покращення звуку.
- *Міжмовний дубляж* – повна заміна мови оригіналу мовою перекладу.

Наступна група включає:

- *Багатоголосий* – кожного персонажа озвучує окремий актор.

- *Парний* – чоловічі та жіночі ролі озвучують два різні актори.
- *Одноголосий* – один актор озвучує всіх персонажів. [36, с. 339]

Тепер перейдімо до самого процесу дублювання, який відбувається в кілька етапів.

Перш за все, перекладач опрацьовує, надісланий телекомпанією скрипт фільму та відео. Скрипти мають характерне оформлення із відповідними вимогами та вказівками на певні фрагменти тексту, відео- або аудіоряду (зокрема, музичного супроводу), позначення тривалості фрази (таймкод), а також інструкції щодо інтонаційного виконання (емоційні підказки для акторів). Як правило, скрипти також включають пояснення реалій та певних висловлювань. Додатково надається спеціальний документ «creative letter» з вказівками для перекладу, описом персонажів, вимогами до акторів, авторських прав на пісні та вказівками щодо гумору. [27, с. 237]

Отож, початковий етап у дублюванні відбувається на рівні тексту. Це етап детекції, тобто визначення та аналіз особливостей звукового оформлення та відеоряду, а також прийняття рішення щодо доцільності та необхідності передавання окремих елементів аудіовізуального матеріалу.

Наступним етапом є власне процес перекладу матеріалу. Найбільші труднощі виникають при передачі реалій, національного гумору, сленгу та термінології. Під час перекладу гумору перекладач може відступати від точного змісту оригіналу, адже значно важливіше викликати реакцію сміху у глядача, ніж досягти адекватності перекладу кінострічки. Головне – передати комічний ефект з урахуванням культурного контексту та менталітету цільової аудиторії. Водночас потрібно пам'ятати про **єдність трьох компонентів**: слова, аудіо- та відеоряду.

Заклучним етапом перекладу аудіовізуального матеріалу є синхронізація тексту з візуальним та звуковим супроводом оригіналу. Синхронізація перекладу і оригіналу є найскладнішим завданням для перекладача, тому саме на цьому етапі відбувається найбільше змін у тексті цільової мови. Як вже зазначалось, синхронізація передбачає співпадіння

перекладеного тексту з артикуляцією, рухами тіла акторів, репліками та паузами в оригіналі.

Після завершення перекладацького процесу починається технічна частина дублювання фільму, із своїми етапами. Вони включають підбір акторського складу дубляжу, озвучування матеріалу, попередній перегляд з метою корекції, перезапису у форматі Dolby та фінальний перегляд перед виходом у прокат. Усі ці кроки спрямовані на забезпечення якісного та професійного звучання дубльованого продукту.[36, с. 339]

За Ф. Чаумом, існує 3 види синхронізації в дубляжі:

1) кінетичний або драматичний синхронізм – відповідність між репліками акторів та їхніми рухами. Умовно, якщо персонаж киває головою, потрібно озвучити його відповідь словом «так».

2) ізохронізм – тривалість перекладеної репліки тотожна до оригінальної: переклад повинен вкластися в проміжок часу між відкриттям і закриттям рота актора, аби зберегти синхронність із відеорядом.

3) фонетичний або ліпсинк – єдність ізохронізму та кінетичного синхронізму, цілковите співпадіння перекладеної репліки за тривалістю, узгодження з артикуляцією, жестами, рухами акторів. Важливою умовою для успішного ліпсинку це відтворення усіх звуків, що видає актор в оригіналі, включаючи дихання, плач, бурчання, вигуки тощо. [28, с. 129]

Ще однією запорукою вдалої фонетичної синхронності це вимова лабіалізованих звуків, як б, п, м, в, ф. Рухи губ під час вимови даних звуків повинні збігатися в оригінальній і дубльованій версіях. Проте, дуже часто зустрічаються випадки неузгодженості звуків у словах перекладу та оригіналу. Як приклад, числівник «eight – вісім», у оригіналі губи не змикаються, а в перекладі змикання губ, тому фонетична невідповідність. Для її уникнення перекладач вдається до хитрощів, замінюючи слово «вісім» на «шість», якщо така зміна не впливає на зміст. [55]Також важливо враховувати особливості інтонаційних штампів. Часто актори використовують занадто високі тони або неправильно визначають місце зниження інтонації, що призводить до

штучного звучання, яке суттєво відрізняється від оригінальної звукової доріжки. [27, с. 238]

Ключовою складовою у дублюванні є семантична синхронізація. Головним завданням перекладача є відтворення в перекладі того самого значення, що й в оригіналі.

Вибір типу синхронізації залежить від ряду чинників, зокрема особливостей вихідного матеріалу (фільми та мультфільми мають різні підходи до синхронізації), мовних і культурних відмінностей (ступінь схожості мовних пар), професійних вимог (вимоги замовника дубляжу), специфіки самого типу синхронізації, особливостей аудиторії (дитяча чи доросла) та цільової культури.

При підборі точних ліпсінк-відповідників адаптувальники зазвичай звертають увагу на: 1) присутність слів з білабіальними звуками та відкритими голосними; 2) спосіб вимови цих слів акторами в оригінальному фільмі; 3) організацію сцени, зокрема, як камера фіксує події на знімальному майданчику.

А. Гудманян та О. Полякова наголошують на важливості здійснення аналізу фонетичної синхронізації. Спочатку необхідно оцінити, наскільки співпадає тривалість звучання реплік, порахувати кількість складів у репліках оригіналу та перекладу, а також проаналізувати співпадіння звуків: «губних приголосних звуків (губно-губних та губнозубних), лабіалізованих (огублених) та відкритих голосних звуків з урахуванням їхньої взаємодії в мовному потоці (редукція голосних, асиміляція приголосних, акомодация приголосних та голосних)». [28, с. 129]

Дублювання реальних акторів або персонажів з артикуляцію, ідентичною людській вимагає застосування повної фонетичної синхронізацію, передусім коли їх зображують крупним планом. У випадках, коли герої зняті дальнім планом, із спини, або коли їхню артикуляцію та міміку не видно, допускається відхилення від повної синхронізації і автори мають змогу використовувати не синхронізовані репліки. [28, с. 130] Як зазначає, О.

Негребецький найпростіше дублювати персонажів з бородами, оскільки їхні губи менш помітні, що дає можливість використати більш точні варіанти перекладу. [54]

Щодо анімованих персонажів, тут допустиме використання часткової синхронізації. Їхні дубльовані репліки мають бути синхронізовані із зображенням і звуком, не порушують артикуляції, а при досягненні потрібної швидкості, органічно вписуються у кадр.

Для досягнення фонетичної синхронізації перекладачі зазвичай використовують лексичні та синтаксичні заміни. Найпоширенішими є компенсація для передавання втрачених елементів чи ознак, а також генералізації, коли термін вузької семантики замінюється на термін ширшого значення; також може застосовуватись антонімічний переклад.

Щодо синтаксичних змін, то зазвичай під час перекладу спостерігається заміна простого двоскладного речення на просте односкладне або перетворення складного речення на просте, тобто здійснюється скорочення репліки. Українські фрази часто значно коротші, ніж англійські, що зумовлено різними граматичними структурами та явищем відмінювання. Тому при кіноперекладі важливо використовувати трансформації, такі як компресія, вилучення та перестановка. [28, с. 130] Як приклад, перекладачі нерідко замінюють довгі числівники: «одинадцять», «дев'яносто» на коротші – «сто», «три», «сорок» тощо, коли точність цифри не впливає на зміст. Такий прийом компресує кількість складів, полегшуючи озвучення, аби актор дубляжу встиг вимовити репліку у встановлений часовий проміжок. [28, с. 131] Слід пам'ятати, що підлаштовуючи текст під параметри ліпсінгу, важливо не загубити сенс оригіналу. [41, с.45]

До переваг дублювання можна віднести легкість та доступність для ширшої аудиторії, естетичне сприйняття фільму, без зайвого відволікання на читання субтитрів чи закадрові голоси. До недоліків належать часткова втрата експресивності внаслідок компресії та суттєвих змін в тексті перекладу, з метою досягнення синхронізації. Крім того, виконання дубляжу є досить

технічно складним, не тільки з точки зору перекладу, але й озвучування. Тому дублювання є достатньо високовартісним, враховуючи значну кількість фахівців, обладнання та творчу команду задіяних в даному процесі. Окрім перекладачів, оплачуються також послуги професійних акторів дубляжу, звукорежисерів та спеціалістів із синхронізації звуку та зображення. Ще одним неочевидним недоліком дубляжу є наявність неадаптованих невербальних знаків – написів, етикеток, торгових марок чи дорожніх вказівників на тлі кінокадрів. Такі незначні дрібниці здатні зруйнувати ілюзію дубляжу, покликаною видаватися оригіналом. Найбільші труднощі складають мовні відмінності, адаптації реплік та синхронізація з оригіналом, передача змісту, інтонації, стилю, та емоцій героїв, з урахуванням пара- та екстралінгвістичних чинників, та ймовірність часткової адекватності перекладу фільму, спричиненої адаптацією тексту до вимог синхронізації. [27, с. 239]

1.3.3. Закадровий переклад

У трактуванні закадрового перекладу науковці розмежовують лінгвістичний та технічний підходи.

З лінгвістичної точки зору, закадровий переклад передбачає письмовий переклад оригінального скрипту з подальшим скороченням реплік перекладу, що зумовлено необхідністю часткового збереження оригінального аудіоряду на початку або наприкінці реплік. Інші науковці розглядають закадровий переклад як вид аудіовізуального перекладу, в якому на оригінальну звукову доріжку, накладається доріжка мови перекладу. Відповідно гучність оригінального аудіоряду знижується, досягаючи мінімальної чутності. Як результат, глядач чує водночас дві звукові доріжки: оригінальну та мовою перекладу.

З технічної точки зору, Полякова О. В. та Пилипчук М. Л розглядають закадрове озвучення як процес начитування перекладеного тексту акторами та

запис аудіодоріжки з закадровим перекладом поверх аудіодоріжки оригіналу. [37, с.157-158]

Отже, основна специфіка закадрового перекладу полягає у збереженні аудіоряду оригіналу, який функціонує у фоновому режимі одночасно з перекладеною доріжкою, яка виступає на перший план.

Серед особливостей закадрового перекладу, дослідники виокремлюють **синхронізм** із характерними підвидами. Синхронізм дії полягає у відповідності перекладу до подій на екрані. Синхронізм персонажа вимагає узгодження голосів акторів закадрового озвучування із оригінальними персонажами з урахуванням їхнього віку, статі та тембру. Кінетичний синхронізм передбачає синхронізацію закадрового перекладу із рухами героїв. Як стверджує Литвин І.М, рухи персонажів є важливими паравербальними елементами, які слугують для уточнення та доповнення змісту діалогу, підсилюючи його емоційне та експресивне навантаження. Відтак повинна бути узгодженість між перекладеними репліками та паравербальними знаками, тобто кінемами. До них дослідник відносить міміку обличчя, жести, пантоміміку (рухи тіла, постава) та загальну поведінку персонажа, яка формує його цілісне сприйняття. [18, с. 239]

Смисловий синхронізм – змістова та семантична узгодження текстів вихідною та цільовою мовами. Ізохронізм – співпадіння тривалості реплік мови перекладу та оригіналу. Дослівний синхронізм означає, що накладання аудіоряду цільової мови на оригінальну звукову доріжку відбувається із затримкою, даючи можливість глядачу почути мову оригінальної доріжки. Як наслідок, така затримка потребує застосування компресії перекладеної репліки та тексту загалом. Відтак, перекладена репліка починає звучати пізніше та завершується раніше за оригінальну репліку, дозволяючи глядачеві може почути автентичну мову фільму.

Ізохронізм та дослівний синхронізм, використовуючи звукові фрагменти оригінального мовлення на початку та/або наприкінці реплік, сприяють

формуванню ілюзії реалістичності та виступають маркерами автентичності закадрового перекладу. [37, с.158]

У зіставленні із дублюванням, можна визначити спільну рису закадрового перекладу – ізохронізм, що передбачає збереження тривалості реплік. Однак, головною відмінністю закадрового перекладу від дублювання є відсутність потреби синхронізувати репліки із артикуляцією акторів в оригінальному відеоряді. Через необов'язковість застосування ліпсінг-перекладу та легкість виконання, витрати у закадровому перекладі значно менші, що і робить його фінансово доступнішим та економнішим видом перекладу, ніж дублювання.

Подібно до дублювання закадрове озвучування можна класифікувати за кількістю акторів озвучки: одноголосне, двоголосне та багатоголосне. [37, с.159]

Процес закадрового перекладу є аналогічним до дублювання та охоплює наступні етапи: 1) ознайомлення із скриптом та вимогами від замовника, 2) переклад матеріалу та узгодження з оригіналом – закадровий переклад; 2) власне озвучення скрипту мови перекладу – закадрове озвучення. [37, с.159] Водночас проміжні етапи роботи над закадровим перекладом охоплюють: вибір режисера й формату озвучення, кастинг акторів озвучки, погодження перекладу із замовником, запис і монтаж аудіо. [21, с. 167]

Закадровий переклад можна розглядати як оптимальний варіант між доместикацією та форенізацією – основними стратегіями перекладу, які використовуються у роботі з аудіовізуальними текстами. [21, с. 167]

Отже, закадровий переклад постає типом кіноперекладу, який передбачає письмовий переклад кіноскрипту оригіналу, із компресією перекладеної репліки, яка має бути коротшою за початкову репліку оригіналу. Це зумовлено специфікою закадрової озвучки, в якій на початку та кінці фраз чути оригінальну звукову доріжку на фоні перекладеної. Тому репліки перекладу вкладаються стисло, аби дати можливість глядачу почути оригінальне звучання.

Варто зазначити, що вид перекладу, субтитрування, дублювання чи закадровий переклад, визначають стратегію перекладу, в межах якої реалізуються певні трансформації та прийоми. Детальніше ми розглянемо методи перекладу фільмів в другому розділі.

Висновки до розділу 1

У першому розділі було проаналізовано специфіку кіноперекладу як різновиду аудіовізуального перекладу та окреслено його характерні риси. Виявлено, що ключовими особливостями кіно перекладу є дотримання ліпсінк-перекладу та часових обмежень, внаслідок чого репліки скорочують та трансформують для синхронізації із відеорядом. Крім того, переклад кінопродукції ускладнює різниця граматичних структур англійської та української мов, відтворення реалій, гумору, розмовної лексики та потреба адаптації під цільову культуру.

Також було досліджено становлення й розвитку українського кіноперекладу, встановлено його основні етапи та виклики в сфері українського дубляжу. Історичний огляд продемонстрував поступовий перехід від стану залежності від радянської моделі перекладу до формування української школи перекладу, зокрема дубляжу та озвучки. Зародження української озвучки у 90-х роках стало підґрунтям для виникнення українського дубляжу в 2006 році, який згодом став культурним феноменом та здобув міжнародне визнання, завдяки креативній адаптації та майстерності українських перекладачів та акторів. Однак, сучасні законодавчі зміни та впровадження англійської мови в кінопрокат становлять нові виклики для сфери українського дубляжу, залишаючи місце для домінування субтитрування.

Аналіз класифікацій аудіовізуального перекладу показав, що він охоплює переклад різноманітної аудіо-та відеопродукції, включаючи телепрограми, рекламні ролики, фільми, відеоігри тощо. Кінопереклад як підвид аудіовізуального перекладу реалізується через 3 види АВП: субтитрування, дублювання та закадровий переклад. Всі три напрямки

вирізняються способами виконання, вимогами та технічним оформленням. Субтитрування передбачає письмовий переклад реплік, який синхронно подається внизу кадру. Дублювання повністю замінює оригінальну звукову доріжку перекладеною, створюючи ефект автентичності кінострічки. Закадрове озвучення, своєю чергою, поєднує елементи обох попередніх форм, накладаючи перекладені репліки поверх стишеної звукової доріжки оригіналу, що звучить у фоновому режимі. Для закадрового перекладу характерна часткова фонетична відповідність, тоді як в дубляжі спостерігається абсолютна синхронізація мовлення із рухами губ та мімікою. Для субтитрування ж характерною є лаконічність та стислість викладу реплік, які легко сприймаються глядачем та відповідають відеоряду.

РОЗДІЛ 2. МЕТОДИ ТА ПІДХОДИ У ПЕРЕКЛАДІ МУЛЬТФІЛЬМУ «ТАЧКИ»

2.1. Класифікація стратегій перекладу

Кінопереклад має яскраві риси «вільного» перекладу з властивими йому прийомами як локалізація, онаціональнення, ідейна трансформація та осучаснення. Враховуючи специфіку перекладу кінопродукції, перед перекладачами постає питання вибору доцільної стратегії перекладу.

У перекладознавстві термін стратегія перекладу має широке трактування. Науковці послуговуються також такими семантичними варіантами як «перекладацька стратегія», «тактика перекладу» чи «стратегія перекладача». За Ніколаєвою, перекладацька стратегія постає як цілісна програма дій перекладача, що визначає методи реалізації перекладацького завдання, метою якого є адекватна передача комунікативного наміру автора оригіналу мовою перекладу з урахуванням культурологічних, мовних і особистісних чинників, а також специфіки конкретної ситуації двомовної комунікації.[30, с.110-111] Варто зазначити, що стратегії перекладу значно впливають на сприйняття перекладу аудиторією та на ефективність комунікації між культурами. Т. Андрієнко описує перекладацьку стратегію як когнітивний регулятив, що забезпечує організацію перекладацького дискурсу, та суттєво сприяє інтеграції оригінального тексту в культуру цільової мови.[41, с.28] На думку, Г. Кузенко, діяльність перекладача передбачає формування стратегій, здатних забезпечити адекватну адаптацію тексту до іншої культури, тоді як сам перекладач постає учасником комунікативного процесу та важливим суб'єктом міжмовної комунікації.[41, с.29] Водночас у сучасних наукових дослідженнях превалює інтерпретація перекладацької стратегії, як комплексної системи правил, принципів та підходів, що забезпечують найефективніше досягнення мети, зумовленої конкретною перекладацькою ситуацією. [30, с. 111]

Більшість науковців виокремлюють дві провідні стратегії перекладу – **доместикацію** та **форенізацію**, які вперше введені відомим мовознавцем Лоуренс Венуті. Українські перекладознавці часто послуговуються власними

відповідниками – «одомашнення» та «очуження», які сформувались в результаті транслітерації або семантичного калькування англomовних понять «foreignisation» та «domestication». [26, с. 25]

Доместикація як перекладацька стратегія передбачає адаптацію тексту до культури мови перекладу, що іноді супроводжується втратами змістових або стилістичних елементів оригіналу.

Форенізація, навпаки, орієнтована на збереження культурних і мовних специфік оригінального тексту в перекладі, підкреслюючи його чужомовні особливості. [35, с.153]

Окрім основних стратегій «очуження» та «одомашнення», у перекладознавстві існує низка інших класифікацій перекладацьких стратегій та прийомів. У контексті кіноперекладу, науковиця Т. Ніколаєва виокремлює дві ключові стратегії: калькування та трансформації. Калькування реалізується на різних рівнях, а на фонемно-графемному рівні воно поділяється на транслітерування, транскрибування, змішане та адаптивне транскодування.

Трансформації включають додавання, вилучення, перестановка лексичних одиниць, а також перефразування й поділ складних речень чи об'єднання простих в одне складне.

Класифікація стратегій кіноперекладу значною мірою визначається типом самого перекладу. Зокрема, О. Серебрянська виділяє ключові стратегії при дубляжі та субтитруванні. У субтитруванні домінує застосування спрощення та його підвиди, включаючи конденсацію, редукцію та опущення. Для дубляжу ж характерним є використання синхронізації – співпадіння з рухами губ, відповідність жестам та інтеграція з паузами.[41, с.29-30] Вважається, що для дублювання характерною є стратегія доместикація, у той час як у субтитруванні реалізовується форенізація.

Найбільші труднощі виникають із так званим ліпсінг-перекладом, що передбачає повне узгодження мовлення персонажів із зображенням, тобто синхронізація звукового супроводу із відеорядом. За таких обставин

перекладач повинен редагувати вихідний текст, скорочуючи його або змінюючи структуру для досягнення відповідності із відеорядом.

Вибір правильної стратегії обумовлюється різними факторами, серед яких цільова аудиторія та їхні фонові знання, специфіка перекладеного матеріалу, мета оригіналу та перекладу. Відповідно виходячи із цих параметрів перекладач адаптує перекладений текст. Якщо метою перекладу є передання культурної специфіки вихідної мови без втрати її національного колориту, перекладач обирає стратегію форенізації. У випадку ж, коли метою є досягнення зрозумілості, плавності тексту та інтеграція іноземних елементів в культуру цільової мови, перевага надається стратегії доместикації. [35, с.152] Поширеною та актуальною сьогодні причиною вибору одомашнення є прагнення надати іноземному кінопродукту національного колориту для досягнення комічного ефекту. [35, с.154]

Однак як правило, перекладачі поєднують зазначені стратегії з урахуванням особливостей перекладацької ситуації. Власне, застосування абсолютної доместикації чи повної форенізації залишаються переважно в межах теорії, адже у перекладацькій практиці найчастіше ефективним виявляється їхнє комбінування. Повне використання лише однієї зі стратегій є радше винятком, тоді як найчастіше простежується їхній синтез, який може бути рівнозначним або може виражатися у перевазі однієї стратегії над іншою. [31, с. 19-25]

Деякі науковці виокремлюють ще одну перекладацьку стратегію – **нейтралізацію**, відома також як «стандартизація», «універсалізація», чи «нормалізація». Її суть полягає у використанні нейтральної лексики для відтворення культурних реалій та застосуванні нормативного варіанта мови.

Стратегію стандартизації можна розпізнати за кількома ознаками: стандартною вимовою на фонетичному рівні, правильними граматичними формами на морфологічному рівні та вживанням нейтральної лексики без діалектних чи сленгових елементів. Така стандартизація частково обмежує перекладача, звужуючи простір для відхилень від мовної норми. Частина

дослідників піддають цю стратегію критиці, вважаючи, що основне завдання перекладача полягає не лише у нейтральному відтворенні змісту, а у його інтерпретації. Водночас, даний метод спрощує сприйняття тексту, хоча іноді може впливати на його стилістичні характеристики. [31, с.24]

Для нейтралізації характерні такі прийоми, як гіперонімічне перейменування (заміна видового поняття родовим), або повне виключення культурних елементів, дескриптивна перифраза.

Водночас слід зауважити, що нейтралізацію можна розглядати як самостійну стратегію, якщо фокусуватися на її відмінності від стратегії одомашнення, яка полягає у введенні нових культурних елементів з мови перекладу в оригінальний текст. Якщо ж оцінювати одомашнення з точки зору усунення чужорідних елементів, тоді нейтралізація постає лише як один із способів реалізації цієї стратегії. [31, с.24-25]

Отже, стратегією перекладу є комплекс методів і етапів роботи перекладача, спрямовані на вирішення проблем перекладу, та створення тексту перекладу, еквівалентний оригінальному за комунікативним та прагматичним значенням. Також можна підсумувати особливості обох стратегій. Дублювання, як спосіб реалізації одомашнення, передбачає повну заміну оригінальної звукової доріжки мовлення акторів на мову перекладу, що наближає текст до цільової культури й усуває чужорідність оригіналу. Субтитрування, навпаки, відображає мовлення персонажів у текстовій формі, зберігаючи структуру та особливості оригіналу, підкреслюючи його іноземний характер, що відповідає стратегії очуження.

2.1.1. Доместикація

Доместикація або одомашнення – це стратегія, яка надає перевагу **цільовій культурі** над культурою джерела, наближаючи автора до аудиторії.[46]Лоуренс Венуті трактує одомашнення, як етноцентричну адаптацію іншомовного тексту до культури мови перекладу з асиміляцією чужорідних елементів у домінуючій цільовій культурі. [2, с. 150]

Одомашнення також можна розглядати як процес культурної адаптації, що дає змогу перекладачеві наблизити текст до норм і традицій мови перекладу. Культурні елементи першотвору заміщуються на зрозумілі для реципієнта смислові аналоги. На думку Р. Бужикової та А. Ковальнової, у цьому випадку культура, традиції та звичаї країни-реципієнта виходять на перший план, а головним орієнтиром стає глядач фільму, але не сам оригінал. [3, с. 154]

Варто пам'ятати про баланс між автентичністю та доступністю: не стерти всю іноземність твору, водночас зробити його зрозумілим для аудиторії.

Переклад завжди інтегрується в культуру цільової мови, оскільки саме через її призму його сприймає читач. У процесі цього переклад неминує трансформувати оригінал, наділяючи його новими смислами та національними відтінками. Фактично, одомашнення зближує культуру оригіналу з культурою перекладу, нівелюючи відмінності між ними та роблячи текст максимально природним для сприйняття. [31, с.20]

Одомашнення часто використовують для передачі етномаркованих елементів оригіналу (реалій, ідіом, алюзій, культурних лакун), чи безеквівалентної лексики, яка не має прямих відповідників у мові перекладу. У цьому випадку перекладач вдається до таких прийомів, як дескриптивна передача, узагальнення, добір аналогів, упущення або заміна іншомовного елемента на зрозумілий для реципієнта. [31, с.21]

При одомашненні іноземні культурні маркери отримують українські значення, із «бажаним конотативним смислом з урахуванням культури та ментальності нації». (187) Одомашнення надає можливість створювати нову художню реальність, близьку до світогляду цільового споживача, задовольняючи потребу в його національній ідентифікації. [40, с.186]

У сфері кіноперекладу стратегія одомашнення може реалізуватися на фонетичному рівні – через діалектний акцент і особливості вимови у мові

перекладу та на лексичному рівні шляхом залучення сленгізмів чи діалектної лексики.[31, с.23]

У сучасному дубляжі спостерігається тенденція частого застосування стратегії одомашнення задля досягнення комічного ефекту. Найбільший виклик у цьому контексті становлять відтворення жарту та передача гри слів. Перекладачі вдаються до кардинальних замін у мові перекладу, проте така тактика нерідко призводить до втрати первісного змісту вислову. Як зазначає знаменитий перекладач Олекса Негребецький, перекладачі нерідко переходять межу, прагнучи підсилити гумористичний ефект та створюють комічнішу версію, ніж самий оригінал. Як наслідок вони суттєво віддаляються від початкового змісту. [52]

Важливо не забувати, що завдання перекладача полягає у знаходженні певної еквівалентності та балансу у відтворенні культури мови-джерела та культури мови перекладу. Важливо поважати автентичність першотвору та помірковано одомашнювати його під цільову культуру. Водночас виконуючи функцію «посередника», перекладач зобов'язаний усувати можливі непорозуміння та передавати автентичний зміст оригінальної культури.[47, с. 107][40, с.188]

Перейдімо до детальнішого аналізу прикладів застосування стратегії одомашнення під час перекладу анімаційної стрічки «Тачки», включно з всіма трьома частинами. Фільм представляє історію гоночного автомобіля Блискавки Маквіна та його пригоди у світі спортивних змагань. Варто зазначити, що анімаційний фільм «Тачки» був першим мультфільмом дубльованим українською мовою та заклав початок розвитку українського дубляжу, оскільки до цього часу використовувалась тільки закадрова озвучка. Переклад першої частини мультфільму здійснив Олекса Негребецький, відомий перекладач зарубіжних теле- та мультсеріалів. Над перекладом наступних двох частин працював Сергій Ковальчук.

Як згадувалось раніше, у практиці перекладу фільмів зазвичай комбінують стратегії одомашнення та очуження. Проте у випадку

анімаційного кіно, орієнтованого на дитячу аудиторію, перевага, як правило, надається одомашненню. В перекладі франшизи «Тачки» були використані обидві стратегії, включаючи і нейтралізацію, однак переважаючою виявлено одомашнення: із 210 аналізованих одиниць 163 відтворені доместикацією (приблизно 78%), та 47 (22,3%) форенізацію.

Одним із найбільш поширених випадків використання одомашнення є переклад фразеологічних одиниць та ідіоматичних висловів. Як правило, перекладачі обирають фразеологічні відповідники, адже дослівна передача нівелює гумористичний ефект. Наприклад фраза: «*Eat your heart out*», була перекладена українською досить оригінальним способом – «**Жаба давить?**»[48],[60] Передусім англійський вислів «*Eat your heart out*» означає дуже шкодувати про щось або заздрити, картати себе. Український фразеологічний відповідник та образ жаби є природним та близькими для української культури. Вони відразу викликають асоціації заздрості та повністю передають семантичне та емоційне значення вихідної фрази.

Проте, під час аналізу оригінальних реплік та їх перекладів досить часто можна зустріти ситуації, коли початково нейтральна фраза перекладається як фразеологізм, що ілюструють наступні приклади: *He's so exposed.* – **Він там, як на долоні**. *They laughed at us, but now it's our turn to laugh back.* – **Добре сміється той, хто сміється останнім**. [61],[49] У першому прикладі репліку «*He's so exposed*» можна буквально перекласти як «Він такий помітний», адже персонаж перебуває у відкритій локації, що може викрити його шпигунську місію. Український відповідник є досить доцільним, адже підібраний варіант «Він там, як на долоні» є вдалим та краще передає емоційне навантаження вихідної фрази і наближає висловлювання до аудиторії. Схожа ситуація в цьому прикладі: *He looks just like you.* – **Викапаний ти**. [48],[60] Замість буквального перекладу застосували український фразеологізм, що має аналогічне значення «викапаний ти» – «дуже схожий»[53]. Даний вислів широко побутує в українській культурі і знайомий та близький для пересічного українця.

Ще одним проявом реалізації стратегії домашнення є морфенні зміни, зокрема в будові слова. Серед них використання зменшувально-пестливих та збільшувано-згрубілих суфіксів, які властиві українській мові. Так, у перекладі вигук *«Hey, big fella!»* передано як *«Гей, здоровило»* [48],[60] із використанням аугментативного суфікса *-ило-*, що підсилює емоційне та стилістичне забарвлення. Хоча суфікс може містити і негативний відтінок, у даному контексті він вживається у дружньому тоні. Інший приклад містить додавання зменшливо-пестливого суфікса у перекладі: *Mater boy. – Сирничку*. Можемо помітити використання демінітивного суфікса *-чку-*, що відтворює лагідне звертання до адресата, закладене в англійському словосполученні *«Mater boy»*.

Варто згадати про широке використання розмовної лексики та сленгу як ще одного інструменту реалізації стратегії одомашнення. Пропонуємо розглянути наступний приклад: *That's funny. – Кумедія*. [48],[60] Замість літературного відповідника «смішно» або «кумедно», використано просторічний і навіть діалектичний варіант «кумедія», що посилює комічний ефект та викликає бажану реакцію від цільового глядача.

Потреба використання значної частки сленгу зумовлено знову ж таки бажанням зробити кінопродукт цікавішим, більш комічним та максимально близьким для глядача. Анологічно із фразеологізмами, сленгові варіанти також появляються на місці сталих та літературних виразів. До прикладу нейтральну репліку *«You're in a heap of trouble»*, [48],[60] що можна перекласти, як «В тебе великі неприємності» відтворили із застосуванням сленгу – *«Ну все... Тепер ти точно догрався»*. У випадку використання нейтральної лексеми, ефект гумору суттєво б зменшився, а так сленговий варіант резонує із вподобаннями реципієнта. Додатковий приклад одомашнення та адаптації нейтрального речення *«What are you talking about? – Що ти таке городиш?»*. [61],[49] Дієслово «городити» є сленговим еквівалентом фрази «говорити нісенітницю» [53], але відмінність полягає у

забарвленні, які вони несуть. Сленговий варіант підсилює експресивність вислову та відображає нерозуміння та здивування мовця.

Особливе значення у кіноперекладі відіграють реалії, які зазвичай підлягають одомашненню для адекватного сприйняття цільовими глядачами. До слів реалій відносять унікальні слова характерні для культури та історії, побуту життя певного народу, які відсутні у культурі інших народностей. Зокрема це побутові назви, ономастичні реалії, а також етнографічні, природні, соціально-політичні, асоціативні реалії.

У перекладі мультфільму «Тачки» було виявлено одомашнення грошових знаків, а саме заміна іноземної валюти на українську: *Do you mind if I borrow a few bucks for one of them drinks?* – Тільки дай **пару гривень**, щоб я собі щось узяв.[61],[49] Спостерігаємо заміну американської валюти «bucks» – сленгова назва доларів, на українську гривню. В іншому випадку бачимо одомашнення одиниці вимірювання довжини: *Lightning McQueen is 100 feet from his Piston Cup!* – Блискавка МакКвін за **тридцять метрів** від Кубка великого поршня![48],[12] Англійська стандартна одиниця вимірювання «фути» була одомашнена та адаптована до української одиниці – «метрів». Обидві англійські реалії були б незрозумілими для дитячої аудиторії, на яку орієнтована кінокартина, тому використання адаптації у рамках стратегії одомашнення є необхідною.

Досить поширеною практикою у дублюванні фільмів є одомашнення ономастичних реалій, зокрема географічних назв. Інколи перекладачі змушені вдаватися до заміни однієї реалії іншим типом реалії, для досягнення прагматичної еквівалентності – відтворення в перекладі однакового впливу на реципієнта, що і в оригіналі. Яскравим прикладом є даний фрагмент: *«I met this car from Swampscott. He was so rusty, he didn't even cast a shadow»*. – «Я знав колись одну немиту **«Ладу»**. Таку іржаву, що й тіні не кидала».[61],[49] «Swampscott» є назвою маловідомого американського міста у штаті Массачусетс. У перекладі було використано марку дешевої машини «Ладу». Оскільки зазначене місто є незнайомим для більшості українців,

перекладач застосував заміну американського топоніма на українську реалію – марку автомобіля, яка є більш зрозумілою українській аудиторії. [42,с.97]Оскільки весь прагматичний потенціал належав автомобілю, це було досить доцільним рішенням підібрати українську реалію цього типу. Такий перекладацький прийом компенсує потенційні утрати, та передає іронічно-негативний опис машини, зрозумілій для українського глядача.

Ще один приклад демонструє одомашнення адміністративно – територіальної одиниці: *Halfway to the county line.*– *Майже нівобласті проїхав.*[61],[49]Слово «county», що перекладається як «округ» [59], було одомашнене та адаптоване до української культури, для якої властивим є поняття «область». Тобто знову спостерігаємо культурну заміну.

Водночас, попри переважаючі переваги стратегії одомашнення ми можемо відслідкувати один із її негативних аспектів, а саме надмірне використання стратегії у перекладі кінотекстів. Під час аналізу мультиплікаційної трилогії, найбільшу кількість надмірної доместикації було виявлено, саме у другій частині «Тачки 2». Найімовірніше це було зумовлено збільшенням ролі персонажа Сирника, з характерним провінційним образом, лексиконом та ідіостилем, який піддавався абсолютному одомашненню та локалізації. Також існує припущення, що причиною міг бути креативний підхід нового перекладача, Сергія Ковальчука, який чимало відрізнявся від свого попередника Олекси Негребецького, який притримувався «золотої середини» у перекладі без зловживання доместикуючими техніками.

Відтак головним недоліком при недоречній доместикації є порушення динамічної (прагматичної) еквівалентності. Це демонструє наведений приклад: «*Baltimore, Maryland, you are on the air.*». – «*Березняки, Лівий берег, ви в ефірі.*».[61],[49]Як можемо помітити, перекладач перейшов міру прийняттого одомашнення і локалізував оригінальні назви, замінивши на українські міста. На відміну від попереднього міста Swampscott, назви Baltimore та Maryland є значно відомішими, тому дана трансформація є об'єктивно зайвою. Єдиною метою даної заміни, ймовірно, було підсилення

гумористичного ефекту репліки, що, однак, віддаляє переклад від вихідного контексту.

Отже, можна підсумувати, що стратегія одомашнення використовується для наближення іноземного кінопродукту до цільової аудиторії. Найчастіше потреба у доместикації виникає для передачі етномаркованих слів, реалій, власних назв, фразеологічних висловів, сленгової та розмовної лексики. Основними прийомами, якими перекладачі послуговуються у рамках доместикації є культурна заміна, локалізація, додавання, підбір еквівалентних відповідників тощо.

2.1.2. Форенізація

Форенізація або очуження – це перекладацька стратегія, яка, за влучним висловом Л. Венуті, «переносить читача за кордон». На відміну від доместикації, цей підхід не прагне створити ілюзію оригіналу, а навпаки – підкреслює чужорідність тексту, акцентуючи на культурі джерела та формуючи ефект «іншості» у сприйнятті. [47]

Очуження використовує «**етнодевіантний тиск**» для підкреслення культурних і мовних відмінностей тексту оригіналу. Вона не тільки підкреслює цінності вихідної культури, але і створює продукт унікальний та автентичний. [2, с. 150]

За Шляєрмахером, форенізація це «рух читача назустріч авторів». Перекладач, застосовуючи цю стратегію, фактично компенсує для читача відсутнє знання мови оригіналу й прагне передати той самий образ і враження, які він сам отримав від автентичного тексту. Тому переклад постає як своєрідне «наближення» читача до чужої культури через бачення перекладача. [45, с. 16]

Шляєрмахер наголошує, що ця стратегія перекладу вимагає від перекладача використання особливої мови. Іноді перекладач змушений компенсувати втрати вигаданим словом або ж обмежитися клішованою фразою, що не здатна відтворити автентичного значення. Крім того, теоретик

стверджує, що форенізація «кидає виклик читачеві» та «створює нові мовні структури, керуючись пластичністю мови». [45, с. 16]

В той час як доместикація виділяє культуру перекладу, форестикація фокусується на збереженні культури оригіналу. Перекладач свідомо відхиляється від традицій мови перекладу, зберігаючи характерні риси вихідного тексту, його самобутність та мовностилістичні особливості. [31, с.22-23]

Форенізація найчастіше домінує у субтитруванні, аніж в дублюванні. Ця стратегія перекладу акцентує на іноземності фільму та передбачає найменше втручання в оригінальний текст. Субтитри поступово перетворюються на домінуючий спосіб перекладу не лише завдяки економічності й простоті виробництва, а й тому, що вони дозволяють зберегти автентичність стрічки. Глядачі сприймають його як більш «справжній» метод перекладу, адже субтитри дозволяють чути оригінальні голоси, нагадуючи про іншомовність фільму. [46] Автентичні діалоги та монологи залишаються незмінними, дозволяючи глядачеві сповна відчувати атмосферу іншої культури, традицій та мови. [1,4]

Як зазначає О. Волченко, форенізація спрямована на збереження дистанції між оригіналом і перекладом. Для цього зберігаються автентичні імена, назви, топоніми, реалії, без адаптацій навіть попри їхню потенційну складність для сприйняття цільовою аудиторією.

На відміну від доместикації, у форенізації орієнтиром для перекладу являється не реципієнт, а оригінал. Таким чином, аудіовізуальний матеріал наповнений незнайомими для цільової культури термінами, іменами та географічними назвам. Передбачається, що глядач володіє достатнім фоновим знанням для розуміння авторського задуму без звернення до додаткових джерел. [3, с. 154- 155]

Як додає О. Волченко: «стратегія форенізації є відчуженим стилем перекладу, створеним для того, щоб зробити видимим присутність

перекладача, підкреслюючи іноземну ідентичність оригіналу та захищаючи його від ідеологічного домінування цільової культури». [3, с. 154]

Практика використання форенізації як методу перекладу широко спостерігається в країнах Європи, серед яких домінують Німеччина та Франція, де він вперше сформувався. [19, с. 4] Навідміну від європейських країн де форенізація є доволі популярною стратегією перекладу, англо-американська культура не схвалює її. Основним аргументом проти є відсутність плавності й прозорості. [45, с. 17] Таким чином, у США та Великій Британії перевага віддавалася доместикації як «плавному перекладу» з орієнтацією насамперед на цільову культуру. [2, с. 150]

Американський теоретик перекладу, Л. Венуті піддавав критиці стратегію доместикації, а натомість відстоював форенізацію, яка дозволяла підкреслити мовні та культурні відмінності між народами й зберегти унікальність вихідної культури. Дослідник наголошував, що доместикація завдає «наси́льства» культурі через свою мету та спосіб реалізації. [2, с. 150]. Він вважав, що доместикація є своєрідним примусом для цільової мови перекладу наслідувати мову оригіналу. [19, с. 4]

Варто зазначити позитивний бік форенізації у контексті глобалізаційних процесів та традицій перекладу. Глобалізація та активна міжнародна співпраця у різних сферах зменшують культурні бар'єри між країнами, а люди мають змогу пізнавати світ за межами своєї культури. На тлі такого культурного взаємообміну застосування стратегії форенізації у перекладі стає особливо цінним, адже сприяє збагаченні мови перекладу як лексично так і семантично.

Найпоширенішими **прийомами при** очуженні є дослівний переклад, калькування та транскодування, що реалізується черед транслітерацію чи транскрибування. До додаткових прийомів належать комбіновані методи, а саме транскрибування з описовою перифразою, а також семантичне заміна іноземної реалії на знайому цільовій аудиторії альтернативу. [31, с. 23]

При застосуванні стратегії очуження на лексичному рівні спостерігається збільшене використання іншомовної лексики, а на

фонетичному – акцент та можливі відхилення у вимові. Як уже згадувалось, акцент також використовується при стратегії одомашнення. Однак головна відмінність полягає в тому, що в одомашненому перекладі акцент здебільшого діалектний і властивий цільовій культурі, тоді як очуження додає акцент, що не належить носіям мови перекладу, підкреслюючи іноземне походження мовця. Відтак, ідентичний прийом в різних контекстах функціонує як очуження так і одомашнення.[31, с.23]

Порівняно із домінуючою доместикацією, частка використання стратегії форенізації є суттєво меншою. Проте, вона яскраво зустрічається у другій частині «Тачки 2», де головні події відбуваються у різних країнах, Японії, Італії, Великобританії, де багато другорядних героїв мають характерні мовні особливості та акценти. Близько 47 із 210 одиниць, що складає (22,3%) відтворені форенізацію.

Спершу розглянемо відтворення власних назв крізь призму стратегії форенізації. Основними прийомами перекладу імен шляхом очуження стали транскодування та калькування. Транскодування ілюструють наступні приклади: Mask – Мак, Луїджі – Luidgi, Doc Hudson – Док Гадсон. Наступні приклади демонструють прийом калькування: The King – Король, Sheriff – Шериф. Ім'я головного персонажа, Lightning McQueen – Блискавка Маквіня, відтворено із вживанням комбінації дослівного перекладу та транскодування. Буквальний переклад використано у першій частині його імені: Lightning – Блискавка, тоді як друга частина містить транскодування, а саме транскрибування McQueen – Маквін. Таким чином, завдяки стратегії форенізації у перекладі імен передано всю іншомовність та самотність персонажів.

Досить показовим методом підкреслення автентичності іноземного твору є збереження екзотизмів – слів та висловів, запозичених з іншої культури.[51] До них відносять деякі розмовні, сленгові одиниці чи звертання, які стали широко популярними та впізнаваними в інших культурах, за межами країни походження цих слів. Наведемо приклади форенізації звернень: *It is an*

*honor, **signore** Dorado, for you.*— Це велика честь, **сеньйоре** Дорадо, для вас.[61],[49]Слово-реалія «сеньйор» є типовим для італійської культури, а завдяки форенізації, глядач має можливість відчутти колорит та національну ідентичність персонажа.

Аналогічний випадок збереження іншомовного звернення тільки вже іспанського походження: *See you soon, **amigo**.* — До зустрічі, **аміго**. [61],[49]«Аміго» з іспанської мови означає «друг». Збереження іншомовних елементів не тільки передає мовні особливості інших народів, але й знайомить цільового глядача із їхньою культурою.

У контексті англіцизмів та слів іншомовного походження, ми також спостерігаємо певний рівень форенізації. Відтак, зберігається їхня оригінальне звучання та форма, шляхом використання дослівного перекладу та адаптивного транскодування: *This is not good for my **image**.* — Так недобре для **іміджу**. [48],[60]Бачимо, що перекладач вирішив не адаптувати слово «image», а використав буквальний переклад зберігаючи іншомовне слово, тим самим він підкреслив сучасність мовлення та іноземність мовця.

Як частина реалізації стратегії форенізації, інколи перекладачі залишали оригінальні фрази в їх автентичному вигляді та передавали їх іноземною мовою, що ілюструє даний приклад: ***Signore** Tow Truck, **per favore**.*— **Сінйоре** буксирник, **пер фаворе**. [61],[49]Дане речення вжито в італійській мові і відтворено в українському перекладі шляхом транслітерації. Фраза «*per favore*» — «будь ласка»[65] була використана персонажкою під час перебування в Італії. Збереження іншомовного елементу цілком виправдане контекстом сценита передає колорит і атмосферу місця дії.

Варто зазначити перевагу форенізації, а саме відтворення національного колориту та ознайомлення цільової аудиторії із культурою того чи іншого народу. Найкраще відчутти цю іншомовну автентичність дозволяє саме ідіолект та образ персонажа. Детальніше специфіка ідіолектів досліджена у третьому розділі даної роботи. Наразі розглянемо вживання форенізації для підсилення іноземності італійського персонажа Люїджі. До прикладу ця

репліка: *This is the **most glorious** day of my life!* – *Це є **найбеліссімо** день моє життя!*. [48],[60] Англійська фраза «the most glorious» передане модифікованим варіантом «найбеліссімо», що поєднує український префікс «най- та італійський прикметник «bellissimo» – (чудовий, прекрасний)[65]. Відтак така фонетично-морфологічна модифікація акцентує на італійському походженні персонажа. Схожа перекладацька заміна зустрічається в наступному прикладі: *Guido, **you did it!*** – *Гвідо, **ке белла!** Браво!*[48],[60] Спостерігаємо, що оригінальну фразу «you did it», що означає «ти впорався», було замінено на транскрибовану фразу «ке белла», з італійської «que bella» (як чудово).[65]. Знову ж таки така заміна зумовлена бажанням передати колорит та іноземність персонажа.

Інколи ми можемо зустріти синтез форенізації та доместикації, в межах одного речення: *You buy one tire, I give you three for free!* – *Купуй одна шина, я даю три - пер халява!* [48],[60] Знову спостерігаємо морфологічну адаптацію, а саме порушення граматичних норм, з метою імітації мови та акценту іноземця. Особливої уваги заслуговує остання фраза «for free», яка була частково форенізована та одомашнена «пер халява». Англійський прийменник «for» було замінено на італійську форму «per» – «пер»; в той час як прислівник «free» – «безкоштовно», було локалізовано і передано українським розмовним варіантом – «халява». Саме така трансформація зберегла іноземність мовця, але і підлаштувала репліку під українську культуру, передаючи гумористичний ефект вислову.

Отже, підсумуємо, що стратегія форенізація найчастіше вживається при перекладах власних назв, відтворенні іншомомовних чи запозичених слів, а також при відтворенні акценту та ідіолекту персонажу. Форенізація підкреслює автентичність та оригінальні особливості кіно продукту.

2. 2 Адаптація перекладу та види адаптації

У сучасній теорії перекладу перекладацька адаптація залишається предметом активних дискусій. Частина дослідників розглядають адаптацію як

«спотворення» та руйнація оригіналу. Інші відстоюють думку, що категорична відмова від адаптації перекладу неминуче спричиняє зменшення якості та впливу цільового продукту. [15, с. 218]

О. Волченко трактує адаптацію як інструмент досягнення еквівалентного комунікативного ефекту вихідного та перекладеного текстів. Зазначається, що перекладацька адаптація є складним явищем, що поєднує дві протилежні стратегії – доместикацію та форенізацію.

На думку В. В. Демецької, адаптація полягає у пристосуванні оригіналу до соціокультурних умов споживача. Таким чином, вона набуває соціокультурного характеру та обирає стратегію з метою досягнення цілісної еквівалентності між вихідним та перекладеним текстом.[2,с. 149] Окремі дослідники розглядають адаптацію як функціональний переклад, що відповідає на **комунікативну ситуацію** та задовольняє потреби цільової аудиторії й культури.

У сучасних дослідженнях одна з домінуючих класифікацій розрізняє два головних типи адаптації – прагматичну та соціокультурну.

Соціокультурна адаптація передбачає коригування тексту відповідно до специфіки цільової культури: її культурних реалій, моделей поведінки, традицій, звичаїв та інших аспектів, які можуть бути характерними для вихідного тексту, але не мати прямого аналогу в цільовій культурі. Перекладач у цьому випадку визначає ступінь адаптації перекладу, застосовуючи або стратегію відчуження (форенізацію), або стратегію одомашнення (доместифікацію).

Прагматична адаптація передбачає перетворення вихідного тексту для відтворення його прагматичного значення та авторської інтенції. Відтак, прагматичні стратегії спрямовані на забезпечення бажаної реакції від споживача, навіть попри формальні чи змістові втрати, що компенсуються підвищеним прагматичним потенціалом перекладу.[15, с.218]

Прагматична адаптація тексту виступає як ключовий засіб забезпечення адекватної передачі прагматичного потенціалу оригіналу. У межах прагматичної адаптації виокремлюють **чотири види**.

Перший вид адаптації спрямований на забезпечення адекватного сприйняття тексту реципієнтом, зіншої культури без необхідних фонових знань. У таких випадках додається пояснювальна інформація або, навпаки, видаляються незначні деталі, щоб полегшити сприйняття тексту.

Другий з них передбачає досягнення правильного сприйняття змісту з одночасним збереженням емоційного впливу на адресата. Дана адаптація потрібна при неможливості передачі культурних асоціацій, пов'язаних з назвами об'єктів або явищ. Перекладач вдається до застосування концептуального відповідника, щоб викликати у реципієнта перекладу ті ж асоціації, що й у носіїв мови оригіналу.

Третій тип прагматичної адаптації зосереджений на індивідуальному реципієнті та конкретній ситуації і зазвичай передбачає суттєві відхилення від оригіналу.

Четвертий тип прагматичної адаптації відомий також як «екстраперекладацьке завдання», полягає у збереженні окремих мовних особливостей оригіналу всупереч нормам цільової мови. Даний метод застосовується для передання лише цікавих замовнику елементів тексту. Модернізовані адаптації змінюють час, місце чи імена персонажів і використовують лексику пізнішого або сучасного періоду. [32, с. 195]

Адаптацію також поділяють на **інтракультурну** та **інтеркультурну**. Перша стосується адаптації тексту для реципієнтів в межах однієї культури (наприклад, спрощення текстів для дітей). Адаптація не повинна порушувати зміст і ключові смисли першоджерела. Яскравий приклад – «пом'якшення» німецьких казок братів Грімм через вилучення сцен, які видавалися занадто натуралістичними чи жорсткими для дитячого читача. Інтеркультурна адаптація, у свою чергу, спрямована на пристосування тексту для реципієнтів іншої культури. [32, с. 195]

Ніколаєва виділяє додаткові три види адаптивних стратегій: 1) **лінгвокультурна адаптація** – пристосування тексту, зрозумілого для представників іншої мови та культури; 2) **жанрова адаптація** – компенсація відсутності певних жанрів у літературній традиції; 3) **вікова адаптація** – спрощення текстів для дитячої аудиторії за лексикою й структурою, без реалій чи культурних підтекстів. [30, с.111]

Дослідники наголошують, що забезпечення повної зрозумілості тексту без культурної чи прагматичної адаптації практично неможливе. Її доцільність обґрунтовується теорією Скопос, Г. Вермеєра, за якою саме мета перекладу є визначальним чинником у виборі підходів та стратегій.

За теорією **Скопос**, переклад орієнтований на досягнення його комунікативної функції. Основні положення функціонального підходу зводяться до чотирьох принципів: фокус на меті перекладу, орієнтація на цільову аудиторію, множинність перекладів залежно від контексту та необхідність адаптації тексту до культури цільової мови. [15, с. 218] Крім того, потреба адаптації перекладу насамперед зумовлена **культурними асиметріями**, що підкреслює Ю. Найда. Науковець виділяє **формальну еквівалентність**, що відповідає за відповідність змісту та форми, та **динамічну еквівалентність**, яка забезпечує однаковий ефект на реципієнта, що передбачає адаптаційні зміни у лексичній та граматичній системі перекладу. [5, с. 98]

Деякі науковці критикують адаптацію, порівнюючи з «чорно-білою копією» оригіналу, яка «збіднює міжкультурну комунікацію», нівелює культурні відмінності, тому її варто застосувати з обережністю, щоб зберегти самотутню культуру оригіналу. [5, с. 97]

Адаптація анімаційних фільмів є обов'язковою для адекватного сприйняття, оскільки вона забезпечує передачу стилістики, прагматики та культурних реалій. Перекладач застосовує різні прийоми серед яких синонімічні відповідники, заміна екзотичними еквівалентами, контекстуальні

синоніми, вилучення, експлікація або імплікація інформації, цілісне перетворення та смисловий розвиток. [23,с.147]

У контексті адаптації, розглядають також таке поняття як **локалізація**. Есселінк трактує локалізацію як лінгвістичну та культурну адаптацію тексту оригіналу до цільової аудиторії. [31, с. 16] За Єлісаєвою, локалізацією є процес пристосування тексту до культурних, мовних та соціальних особливостей реципієнта, з урахуванням ментальності, традицій. Таким чином, перекладач-локалізатор повинен володіти глибокими знаннями про культури країни, звичаїв та менталітету, а також законодавчі норми, які можуть обмежувати переклад. [6, с. 33] До прикладу певні елементи чи діалоги можуть бути образливими та неприйнятними в окремих країнах, тому локалізація є необхідна для забезпечення його прийнятності для різних ринків. Метою локалізації є створення відчуття природності фільму, зробивши його максимально зрозумілим, локальним та релевантним для аудиторії, а також донести смисл оригіналу та забезпечити ефективну міжкультурну комунікацію. Таким чином ми можемо зазначити, що локалізація виконує також комунікативну функцію крім адаптивної.

Дослідники виокремлюють функціональний або мовний та культурний аспекти локалізації. Функціональна або мовна локалізація забезпечує адаптацію діалекту, термінології, стилістики, включаючи стандарти позначення дати та часу, одиниці вимірювання, географічні назви, метафори, та вигадані висловлення. Культурна локалізація відповідає за адаптацію продукту відповідно до соціальних та культурних норм, враховуючи візуальні й символічні елементи (кольори, знаки, зображення), так і суспільні норми та цінності (гумор, етикет, ритуали, відносини та традиції). [26, с. 28] [17, с. 311]

Важливо зазначити, що у перекладознавстві спостерігається невизначеність статусу та місця локалізації. Ю. Онищенко визначає локалізацію як «жанр», «різновид», «явище» та «стратегію» перекладу. Якщо розглядати локалізацію саме крізь призму стратегій перекладу, то ми можемо вважати її підвидом доместикації. Основна риса, яка відрізняє локалізацію від

одомашнення полягає у ступені трансформування тексту. Якщо доместикація помірно пристосовує вихідний текст до цільової культури, надаючи йому нового забарвлення, локалізація є більш радикальною та передбачає повну заміну оригінальних назв чи культурних елементів на аналоги мови перекладу. Локалізований текст вважається еквівалентним, якщо він зберігає вплив на аудиторію, є максимально текстуальним аналогом оригіналу та не містить неприпустимих відхилень. У свою чергу, адекватним можна вважати локалізований переклад, якщо він точно передає зміст і стиль оригіналу, зберігає контекст, репрезентує вихідний текст і викликає у глядача реакцію відповідну комунікативній меті оригіналу, через точні еквіваленти або прийнятні заміни. [22, с. 92]

У даному дослідженні розглянуто процес адаптації на прикладі анімаційної трилогії «Тачки». Трилогія складається з трьох повнометражних фільмів, які мають численні приклади адаптації та локалізації. Розглянемо їх детальніше у проілюстрованих прикладах.

У дубляжі анімаційної картини «Тачки» найбільша частка адаптацій припадає саме на власні назви з національно-культурним забарвленням. Вони включають топоніми – географічні назви; антропоніми – імена відомих людей, зокрема літератури, історії, фольклору, а також назви компаній, установ, марок машин та історичних подій.

Прикладом вдалої адаптації власної назви слугує ім'я персонажа Mater, яке було локалізоване та адаптоване як Сирник. В оригіналі його повним іменем є Tow Mater, яке буквально перекладається як «Буксирник Метер», що походить від слова «*to tow*» – тягнути буксиром, евакуювати, а друга частина Mater є справжнім іменем цього буксирного автомобіля. [64] Перекладач мультфільму Олекса Негребецький обрав креативне рішення – опустити слово Mater та скоротити «Буксирник» до «Сирник», тим самим підкресливши комедійний характер персонажа.

Досить часто перекладачі застосовували відсилання до України та локальні жарти, близькі та зрозумілі українській аудиторії. Найбільше

локалізації та адаптації пов'язані саме з колоритним персонажем Сирником. До прикладу у одній із сцен першого розділу Сирник жартівливо оцінює відремонтовану дорогу: *I bet even the roads **on the moon** ain't this smooth.* – *Навіть уКиєві немає таких гарних доріг.*[48], [60] Оригінальна фразу можна перекласти як «Можу закластися, навіть на Місяці дороги не такі рівненькі». Перекладач вдався до адаптації, замінивши частину «на Місяці» українським варіантом «у Києві» як взірцевим місцем найкращого життя, акцентуючи на якості дороги та отриманим захопленням від результату.

В цьому фрагменті можемо відстежити цілий комплекс адаптивних стратегій та локалізації задіяних для власних назв: «*You know, I once knew this girl **Doreen**. Goodlookin' girl. Looked like a **Jaguar**, only she was a truck*» – «Якось я знав одну таку **Галю**. Гарна була. Ну як **Лексус** тільки з кузовом».[48],[60] Іноземне ім'я Doreen, яке не несе жодного смислового чи емоційного навантаження на пересічного українця, локалізатори замінили на всім знайомим українським іменем Галя, яке відразу створює комічний ефект та стає близьким для аудиторії. Так само преміальну, але маловідому в Україні марку машини Ягуар було замінено на Лексус, більш впізнаваний бренд. Також ми можемо помітити, що локалізували також стиль мови, замість літературної, використали просту розмовну українську. Насправді це цілий ідіостиль, який створили для більш комічнішого образу персонажа Сирника.

Схожа адаптація імені персонажів до цільової культури спостерігається в епізоді, де ім'я трактора «Frank» було локалізоване і передане як «Валера» – досить кумедне ім'я в українській культурі. Як згадує перекладач Олекса Негребецький, спершу він був категорично проти такого рішення, яке запропонував Юрій Коваленко – актор дубляжу та актор-імітатор, який озвучував героїв Сирника та Луїджі. Але така культурна трансформація увінчалася успіхом і справила позитивний ефект на глядачів. Зрештою український аналог «Валера» став комічнішим та згодом стає своєрідною перекладацької «родзинкою» і був пізніше використаний в українському дубляжі фільму «Пірати Карибського моря».

Подібну культурну адаптацію демонструє наступний приклад: «*Boo, you shoulda heard me on Giddy-up, Oom Para Mow Mow*». – «Ох, як я колись висвистував "Ой чорна ти чорна, чорнявая циганка"».[48],[60] У оригінальній версії міститься алюзія на відому американську кантрі-пісню «Elvira» гурту The Oak Ridge Boys, з приспівом «Giddy-up, Oom Para Mow Mow». В українському перекладі її було замінено на українську народну пісню "Ой чорна ти чорна, чорнявая циганка". Тобто відбувається заміна на рівні жанрової приналежності. Кантрі-музика походить від слова «country» – «сільська місцевість» є жанром народної американської музики, що виник у сільських регіонах на півдні США. [63] Перекладач обрав українську пісню такого ж жанру народної музики, яка створює аналогічний комічний ефект тільки вже для української аудиторії.

Важливу частину складають адаптації гри слів, каламбурів, римованих висловів чи авторських фраз. Наприклад, у сцені з Японії Сирник спілкується з суші-кухарем, який говорить йому про васабі:

– *How about that pistachio ice cream?* – Можна мені пісташкового морозива?

– *No, no, wasabi.* – Ню, ню васабі.

– *Same old, same old.* – Не, **Вася Васабі** з нами не приїхав.[61],[49]

В оригіналі слово «wasabi» це гостра японська приправа, але почувши його персонаж сприймає це за англійську фразу «What's up?», що означає «Як справи?» [65], тому і відповідає на це «same old», маючи на увазі «все по старому». [65]. Даний каламбур українські локалізатори відтворили додавши трішки колориту та обігравши слово «васалі» за допомогою видуманого персонажа Васі із прізвищем Васабі. Відтак спостерігаємо прийоми адаптації та компенсації із додаванням українського імені для відтворення каламбуру та гумористичного ефекту повідомлення.

Схожий приклад адаптації гри слів: *Okey-dokey* – *Окей-хокей*. Вислів «*Okey-dokey*» належить до розмовної лексики та є тотожним до загальновідомого «Окау»[63]. Перекладачі вдалися до заміни іншомовного

«dokey»українським«хохей», що є співзвучним із оригіналом. Таким чином, український варіант «Окей-хокей»повністю зберігає фонетичну відповідність до оригіналу. Схожий прийом добору фонетично схожого еквівалента зустрічається в цій парі: *Domo arigato!* – *Вдома алігатор!*[61],[49]В оригіналі японська фраза «Domo arigato» означає «дуже дякую»[65]. В українському дубляжі оригінальну репліку замінюють кумедним варіантом «Вдома алігатор!». Перекладач вирішив не відтворювати фразу буквально, а передатижартівливим фонетично подібним варіантом.

Як вже згадувалось раніше дубляж Тачок містять велику кількість алюзій та відсилань до української культури. Досить поширеною є практика відтворення жарту через призму характерних якостей певних постатей, навіть якщо в оригіналі відсутні згадки про них.

Проаналізуємо наступний фрагмент та його переклад: «*Good evening, My name is Mater and I'll be your waiter. Mater the waiter. That's funny right there.*» – «Добрий пліз, бонжур! Я Буксирник! Хто хоче сирник? Буксирник-Сирник! Ух ти, як у Тичини».[61],[49]В наведеному прикладі спостерігаємо гру слів, з основою на фонетичній схожості «Mater» – «water». В українському перекладі такий каламбур передано за допомогою культурної адаптації «Буксирник-Сирник», яка вдало передає весь комічний ефект. Додатково можемо помітити елементи форенізації, а саме додавання французького привітання «Бонжур», відтворюючи в персонажі образ офіціанта. Також зустрічаємо в перекладі алюзію на українського поета Павла Тичину: нейтральна оригінальна фраза «that's funny right there» відтворена більш експресивно та локалізована через образ Тичини. Оскільки персонаж відповів римуванням, наче він щойно створив вірш, можна зрозуміти, чому його порівняли із знаменитим поетом. Відтак, така адаптація підсилює гумористичний ефект на українських глядачів.

Ще один приклад містить згадку про козаків: *Spy or not, you're still the smartest, most honest chap we've ever met.* –*Шнигун ти чи ні, але ти найкозачніший козак.*[61],[49]Знову ж таки присутня локалізація, реалізована

у перекладі частини «the smartest, most honest chap» – «найкозачніший козак». Англійське слово «chap» – парубок[65], було адаптовано та замінено український образом козака, а його характеристики «smartest, most honest» (найрозумніший, найчесніший) передано вигаданою формою «найкозачніший». Образ козака, як символа мужності, сміливості та чесності, є ближчим для української аудиторії. Крім того варіант «найкозачніший козак» передає дружній та жартівливий тон оригінальної фрази. Отже, відбулася заміна нейтрального опису на українську реалію козака близьку для глядача.

Отже, адаптація є надзвичайно необхідною технікою, яку застосовують для передачі культурно маркованої лексики, реалій, ідіоматичних висловів шляхом заміни та пошуку відповідних аналогів у цільовій культурі. Водночас у процесі адаптації тексту перекладу важливо зіставляти його з оригінальним текстом, щоб передати прагматичний потенціал першотвору в перекладі. Також досить значущою є локалізація, як стратегія, яка дає можливість наблизити текст до культури цільової аудиторії, для донесення істинного сенсу твору.

2.3. Перекладацькі трансформації у кіноперекладі

Перекладацькі трансформації є вкрай необхідними засобами, які забезпечують досягнення еквівалентності – відповідності «змістовної, семантичної, стилістичної й функціонально-комунікативної інформації» між оригіналом та перекладом.[10,с.278] Важливу роль відіграє семантична еквівалентність, яка полягає у досягненні відповідності семантичної інформації, тобто смислового наповнення. За О. Матвійчук, семантичну еквівалентність поділяють на два типи: конститутивну та декларативну. Конститутивна еквівалентність означає збіг значень у вихідному тексті та перекладеному тексті. Декларативна або негативна еквівалентність проявляється через мовну вибірковість, що дозволяє передати один об'єкт або його стан різними мовними засобами. [24, с. 313]

Дослідження трансформацій є завжди актуальним, оскільки вони являють собою складну систему прийомів із своєрідною специфікою та різним трактуванням. Потреба у використанні перекладацьких трансформацій не обмежується тільки адекватною передачею змісту. Перш за все, вона зумовлена різницею мовних систем, відсутністю еквівалентів чи неможливістю точного відтворення екстралінгвістичної інформації словниковими відповідниками. [8, с. 148] Крім того, існують інші причини, зокрема культурні розбіжності, часові обмеження та стиль перекладача.

Хоча термін перекладацька трансформація має різні трактування, ми будемо дотримуватися визначення, запропонованого О. Матвійчук. Перекладацька трансформація – це прийом, що дозволяє модифікувати мовні одиниці для досягнення еквівалентності та адекватності перекладу. [24, с. 315] Іншими словами, перекладацькі трансформації це міжмовні зміни – від перебудови вихідного тексту до заміни його окремих одиниць.

Уніфікованої моделі класифікації перекладацьких трансформацій досі не існує. Тим не менше, більшість дослідників виділяють чотири головні групи перекладацьких трансформацій: лексичні, граматичні, лексико-семантичні та лексико-граматичні.

Лексичні трансформації – це зміни лексичних одиниць оригіналу під час перекладу з метою точної передачі їх семантики, стилю та прагматики, враховуючи мовні норми та традиції мовлення мови перекладу. [11, с. 300] До лексичних трансформацій, мовознавець В.І. Карабан відносить шість прийомів: конкретизацію, генералізацію, вилучення, заміну слова однієї частини мови на іншу та перестановку слів. [11, с. 300-314]

Граматичні трансформації – це зміна структури речення, та зміни на морфологічному та синтаксичному рівні, враховуючи норми мови перекладу. До граматичних трансформацій належать такі прийоми, як заміна частин мови, перестановка, членування та об'єднання речень, додавання та вилучення.

Як можемо помітити, лексичні та граматичні трансформації поділяють декілька спільних прийомів. Саме таке змішування зумовлює виникнення такого блоку як лексико-граматичні трансформації. **Лексико-граматичні** трансформації – це зміни, які охоплюють як лексичні одиниці оригіналу так і граматичні, тобто відбуваються перетворення на двох рівнях. До них відносять: додавання, вилучення, антонімічний переклад, компенсація, смисловий розвиток та цілісне перетворення.

Лексико-семантичні трансформації являють собою способи передачі лексичних одиниць, що можуть супроводжуватися зміною їхньої форми або смислу відносно мови оригіналу. Л. Науменко виокремлює близько дванадцяти лексико-граматичних трансформацій: **вибір варіантного відповідника**, що передбачає добір синонімічних слів або словосполучень; **контекстуальна заміна**, яка забезпечує вибір значення залежно від конкретного контексту; **калькування**, що реалізується у буквальному або дослівному перекладі; **описовий переклад**, який відтворює зміст через розгорнутий опис; **компресія** – вилучення слів; **декомпресія** – додавання слів; **пермутація** – перестановка компонентів; **транспозиція**, що включає номіналізацію і вербалізацію; **конкретизація значення** та **генералізація значення** і наостанок **антонімічний переклад**. Окрему групу складає **транскодування**, що включає такі види, як транслітерація, транскрипція, мішане транскодування та адаптивне перенесення. [29, с. 4-5]

Отже, перекладацькі трансформації виступають ключовим інструментом досягнення семантичної еквівалентності між вихідним та перекладеним текстом. Розглядаючи їх крізь призму кіноперекладу, а саме дублювання варто пам'ятати, що на вибір прийому впливає низка чинників: технічні обмеження, зокрема ліпсінг, прагматичні фактори, зокрема прагматичний потенціал та адаптація тексту.

Однією із домінуючих трансформацій в практиці кіноперекладу є **опущення**, що передбачає вилучення надлишкових чи малозначущих елементів. Важливість опущення обумовлена потребою **синхронізації** тексту з

артикуляцією персонажів, що вимагає компресування реченьперекладу, щоб відповідати тривалості оригінальної фрази та співпадати із рухами губ мовця. Розглянемо цей процес на прикладах: *He's a real racing legend.* – *Він – справжня легенда. No tires, just gas!* – *Тільки заправка!*[48],[60] Бачимо, що в обох прикладах перекладені репліки збігаються за кількістю складів із оригінальними, перша пара однаково містить 8 складів, а друга – 5. Відтак спостерігаємо фонетичну синхронізацію, для якої у першому прикладі було вилучено одиницю «racing», в той час як в другому було опущено цілу синтаксичну конструкцію «No tires».

Головною причиною використання опущення є відмінність у **синтаксичних структурах** англійської та української мов. Англійські конструкції є значно коротшими, ніж українські, адже українські дієслова значно довші та мають змінні флексії, що збільшують кількість складів, тому компресія тексту є необхідною. Досить поширеним прийомом є опущення членів речення, серед яких найчастіше це підмет: *Old Mack needs a rest.* – *Мушу відпочити. All right, **nobody** panics!* – *Головне, без паніки!*[48],[60]Завдяки опущенні підметів збережено еквівалентність складів. Хоча в першому прикладі присутня мінімальна відмінність, 5 та 6 складів, другий переклад демонструє абсолютну еквівалентність рівноцінно в 7 складів оригіналу та перекладу. Збереження підметів спричинило б кардинальну розбіжність між кількістю складів, а відтак невідповідність вимогам ліпсінг-перекладу. Окремими випадками, коли перекладачу дозволяється «згрішити» потребою синхронізації, це коли персонажів зображено дальшим планом, і не видно їх рухів губ чи жестів.

Також досить поширеним елементом опущення є **синоніми**, або слова близькі за значенням, які є несуттєвими та зайвими для передачі. До прикладу: *Training on the **newest cutting-edge** simulators.* – *Тренується на **найсучасніших** симуляторах.*[62],[50]Слова «newest» та «cutting-edge» мають суміжні значення «новий» та «сучасний» [65]. Вживання слова «новий» не тільки було б зайвим та спричиняло б тавтологію, але й порушило б фонетичну

відповідність. Таким чином вилучення цієї одиниці є доцільним та вдалим рішенням.

У межах опущення відбувається ряд граматичних замін, серед яких заміна частин мови, членів речення, категорій та синтаксичної будови. Найбільш розповсюдженою трансформацією в перекладі анімаційного фільму була виявлена **заміна частини мови**. Найчастіше зустрічалися випадки замін дієслів та іменників: *Remember what we **rehearsed**.* – *Пам'ятаєте **репетиції**?*[48],[60]Дієслово «rehearse», що перекладається як «репетирувати, повторювати»[58], було замінено на іменник «репетиції». Даний відповідник не тільки є характернішим для української мови, але й стислішим варіантом, який краще підходить для досягнення фонетичної відповідності. В результаті такої якісної заміни, перекладена репліка підлаштована до довжини вихідної репліки та повністю передає прагматичний потенціал повідомлення. Схожу заміну ілюструє цей приклад: *It's newly **refurbished**.* – *Там щойно був **ремонт**.*[48],[60]Подібно до попереднього прикладу, бачимо явище **номіналізації**, дієприкметник «refurbished» - «відремонтований»[65] замінили на іменник «ремонт». [48],[60]Вдала заміна знову ж таки гарантує повну синхронізацію репліки із мовленням персонажа. Не менш поширеною є **вербалізація**, заміна тої чи іншої частини мови на дієслово: *Hey, no cameras!* – *Не знімати!* Іменнико-прийменникова конструкція «no cameras», яку можна передати як «жодних зйомок», була замінена на дієслівну конструкцію наказового способу «Не знімати». Таким чином іменник трансформується у дієслово для відтворення імперативного характеру повідомлення. Додатково може спостерігати опущення вигука «Hey», який входить до групи надлишкових вставних слів та вигуків, які найчастіше підлягають вилученню. Поєднання таких багатогранних трансформацій, як заміна та опущення, ілюструє ще один приклад: - *Ask for directions to the Interstate.* - *There's no need to ask for directions.* – *Спитай, як проїхати до траси. – Та не треба нічого питати.*[48],[60]Спершу бачимо заміну іменника «directions» на дієслово «проїхати», що відповідає природному стилю запитання про маршрут в

українській мові. Зокрема, в діалозі оригіналу можемо помітити повторення фрази «ask for directions», - «запитати дорогу».[65] Натомість в перекладі вирішили уникнути тавтології та опустили слово «directions» у другій репліці, залишивши тільки дієслово «ask»– «питати».

Заміна також може відбуватися на рівні категорій, зокрема найчастішою є заміна числа іменника, що яскраво ілюструє кличка головного героя Блискавки Маквіна: «Stickers». В оригіналі вона містить форму множини, проте в перекладі передана одніною «Наклейко». Протилежна заміна числа однини множиною є слово «гасе», яке найчастіше перекладалося формою множини – «перегони», але не «гонка».

Іншою поширеною граматичною трансформацією на рівні синтаксису є перестановка, зокрема перестановка членів речень є переважаючою в дубляжі. **Перестановка** або пермутація є трансформацією, в межах якої відбувається зміна порядку слів у реченні або словосполученні. [11, с. 314] Розглянемо цей прийом на даному прикладі: *I've never seen the numbers line up for Storm like they do today.* – *Таких показників як сьогодні я у Шторма ще не бачила.*[62],[50] Спостерігаємо, комплекс трансформацій, а саме членування речення, опущення та перестановка. Внутрішнє членування реалізувалось у заміні складнопідрядного речення оригіналу простим реченням перекладу. Перестановка відбувалася у зміщенні додатку, означення та обставини на початок речення, що підкреслило високі результати персонажа та зосереджує увагу глядача на їхній важливості. І щодо опущення, то було вилучено частину складеного додатка – «line up».

У контексті лексико-семантичних трансформацій, переважаючим у перекладі мультиплікаційного фільму «Тачки» був прийом конкретизації. **Конкретизація** є лексичною трансформацією, в межах якої слово ширшого значення замінюється словом вузкого значення. Конкретизація значення «зумовлена відмінностями у функціональних характеристиках словникових відповідників лексичних елементів оригіналу та традиціях мовлення». (11, с. 300) Розглянемо приклад цього прийому: *Trouble, turn three!* – *Аварія на*

третьому повороті!». Насамперед, основними значеннями слова «trouble» є «проблема» або «халепа»[65], проте у контексті автомобільних перегонів, а саме у даній сцені, де відбулось масове зіткнення під час гонки, значення «аварія» є найдоцільнішим. Використання основного значення знизило би драматизм ситуації та прагматичний ефект на глядача, тому конкретизація суттєво змінює сприйняття репліки. Типовими одиницями, які підлягають конкретизації є слова із широкою семантикою, такі як *to go, to have, to make, things, point* тощо. Проаналізуємо конкретизацію на прикладі найпоширенішого дієслова «to go»: *No, but I can't **go out** on the track. – Hi, та я не зможу **виїхати** на трек.*[62],[50] Фраза «go out» має низку значень, серед яких «гуляти, виходити, гаснути», [58] проте перекладач реалізує конкретизоване значення «виїхати», [58] враховуючи лексику характерну для контексту автомобілів. Очевидно, що гоночні авто не «виходять», а саме «виїжджають» на треки, тому завдяки конкретизації, ми отримуємо адекватне відтворення ситуації. Таким чином, конкретизація слугує засобом для досягнення точного та релевантного перекладу.

Протилежною є трансформація **генералізація**, у межах якої слово вузької семантики замінюється словом із ширшою семантикою. [11,с.306] Даний прийом вживається у 2 основних випадках: для передачі реалій, які не мають еквівалентів; для уникнення надлишковості перекладу. [16, с. 12] У контексті кіноперекладу, коли важливо компресувати та підлаштовувати вихідний текст до оригіналу, прийом генералізації є особливо актуальним, зокрема для усунення надлишковості: *He's not **pitting**! – Їде без **зупинки**!* [48], [60] Дієслово «to pit» у контексті автоперегон означає «зупинитися на заправно-ремонтному пункті», «заїжджати на піт-стоп» або «робити технічну зупинку». [58] Буквальний переклад був би досить громіздкий та перевантажений зайвими елементами. Відтак саме узагальнений варіант «зупинка» нівелює цю надлишковість, роблячи репліку коротшою, наближеною за тривалістю та легкою для сприйняття. Схожий приклад вибору ширшого значення: *It's so great to meet my **number-one fan**. – Так приємно*

зустріти свою **найбільшу фанатку**. [62], [50] Словосполучення «number-one» із значеннями «перший, найкращий, головний» [65], у контексті опису фанатів було перекладено як «найбільший», що є більш природним у сполученні «найбільший фанат/-ка». Відтак, вибір узагальненого значення зумовлюється нормами сполучуваності в українській мові. Наступний приклад: *Well, don't overlook Lightning McQueen. – Не забувайте про Маквіна*. [62], [50] Основними значенням «overlook» є «прогледіти», «ігнорувати», «не звертати уваги». [65] У сцені коментатори мали на увазі, що не слід забувати про легендарного гонщика Маквіна. Таким чином, ширше значення реалізує імплікацію оригіналу.

Варто згадати про інший часто вживаний прийом – **антонімічний переклад**, у якому відбувається заміна форми слова чи словосполучення на протилежну за значенням, зберігаючи сенс одиниці. [11, с.291] Виокремлюють 3 типи антонімічного перекладу: негативація (позитивна форма перекладається негативною з префіксом не-); позитивація (заперечна форма перекладається позитивною); анулювання двох негативних елементів. Найпоширенішою є саме негативація, що ілюструють наступні приклади: *You're livin' the dream – Не життя, а мрія*. [48], [60] *Just took me awhile to see it. – Не одразу розгледів*. [62], [50] *Hold your fire! – Не стріляти!* [61], [49] В усіх випадках використання антонімічного перекладу зумовлене нормами лексичної сполучуваності, традицією мовлення в українській мові та потребою досягнення природності вислову. Рідше спостерігається позитивація: *Team McQueen can't be happy right now. – І його команда глибоко засмучена. And, it's not over yet. – І це лише початок*. [62], [50]

Не менш поширеною лексичною трансформацією була **контекстуальна заміна** – прийом, в межах якого вживається не прямий словниковий відповідник, а шляхом підбору контекстуального варіанта з врахуванням традицій мови перекладу. Потреба у контекстуальній заміні зумовлена необхідністю досягти природність перекладу та потрібного стилістичного ефекту. [11, с.287] Дана трансформація вдало проілюстрована у наступних

приклад: *McQueen is in the wreckage*. – *МакКвін їде в саму гущу*. [48], [60] Англійське слово «wreckage» означає «уламки повітряного чи морського судна» та «аварію».[58] Проте у контексті автомобільної аварії на перегонах з численними зіткненнями та купами машин на треку, персонаж буквально рухається всередину цієї маси. В даному випадку «wreckage» реалізує значення «гуща». Дана контекстуальна заміна не лише стилістично яскравіша, але й відтворює напруженість та драматизм сцени.

У практиці перекладу контекстуальна заміна надзвичайно часто вживається для відтворення прикметників: *And old. And rickety. And dilapidated*. – *І старий. І зношений. І відпрацьований*. [62], [50] Слово «rickety» має два значення: «слабкий (про здоров'я)» та «хиткий, не стійкий (про предмет чи будівлю), в той час як «dilapidated» має значення «старий, напіврозвалений, руйнований» [58], [59] Дані прикметники були вжиті для опису гонщика МакКвіна після його недавньої аварії на перегонах та краху його кар'єри. В українському дубляжі були реалізовані значення «зношений» та «відпрацьований», що вдало підкреслюють його стан, старість та зношеність після багатьох років. Контекстуальний відповідник «відпрацьований» вдало вписується та відповідає українській традиції опису речей, що втратили свою якість та силу. [53]

Наступним широко вживаним прийомом було **цілісне перетворення**, яка являє собою повну трансформацію оригінального висловлювання для адекватної передачі сенсу. Найчастіше використовується для перекладу сталих виразів, ідіом, розмовних фраз, прислів'їв тощо.[16, с.26]Розглянемо наведений приклад: *This ain't a one-man deal*. – *Сам ти нічого не втнеш*. [48], [60] Англійську фразу «one-man deal» можна інтерпретувати як «справа, над якою працює одна людина», від англ. прикметник «one-man» означає «одноосібний, індивідуальний» [65]. Буквальний переклад був би громіздким та важким для сприйняття, відтак перекладачі повністю трансформують висловлювання, пропонуючи природний та зрозумілий варіант – «Сам ти нічого не втнеш». В українській мові є фраза «Сам в полі не воїн», але в

контексті автомобілів вона була б недоречною, тому відповідник вище є цілком виправданим. Досить часто можна відстежити реалізування цілісного перетворення через переклад розмовної лексики: *You got a lot of stuff, kid.* – **Будуть з тебе люди, синку.** [62], [50] Англійське слово «stuff» є полісемантичним, проте в даному контексті воно реалізує значення «здібність та вміння», [65] вказуючи на потенціал адресата. В перекладі було вжито яскравий український фразеологізм «будуть з тебе люди», що передбачає досягнення успіху та становлення особистості. [53] Крім того, можемо помітити одомашнення англійського неформального звернення «kid» (малюче) [58] українським відповідником «синку». Таким чином, типова англійська розмовна фраза була відтворена відомим та емоційно близьким для української аудиторії висловлюванням. Як вже зазначалось, цілісне перетворення забезпечує природність вислову у цільовій культурі, що демонструє наступна пара: *I'm just not getting anywhere with the training.* – *Тренування не приносять жодної користі.* [62], [50] Насамперед анг. фраза «get anywhere» означає «просуватись» та «досягти мети» [65]. Проте мовець має на увазі, що не прогресує у тренуваннях. Дослівний переклад звучить штучно та неприродньо в українській мові, тому було вжито цілісне перетворення із зміщенням акценту із виконавця дії на предмет. Відтак, цільове перетворення супроводжує ще прийом перестановки.

Аналізуючи переклад франшизи, можна відстежити випадки прийому **компенсації** – заміни втрачених елементів оригіналу, які не відтворюються буквально, схожими або іншими елементами у перекладі. [16, с. 24] Наприклад: *You are wicked fast!* – *Ну ти й гасаєш!* [48], [60] В даному контексті сленгове слово «wicked» вживається як прислівник, що підсилює ознаку – «дуже, страшенно». Дослівний переклад «ти страшенно швидкий» не передає неформального стилю та емоційно забарвленого тону вихідної фрази. Тому перекладачі вдалися до компенсації, передавши втрачений елемент інтенсивності «wicked» через сленговий варіант «гасати», що означає «дуже швидко їздити машиною» [53]. Відтак інтенсивність втраченого елемента

цілком передається українським відповідником, який є досатньо емоційно виразним. Завдяки компенсації було досягнуто стилістичної та прагматичної еквівалентності.

І наостанок, один із найбільш складніших прийомів – **семантичний (смисловий) розвиток**, або модуляція, за якою «в перекладі використовується слово, значення якого є логічним розвитком значення слова, що перекладається». [11, с. 289] Найчастіше смисловий розвиток реалізується у замінах типу «причина – процес – наслідок». [16, с. 25] Наступна репліка демонструє заміну причини наслідком: *One should never drive while drowsy. – Так і заснути можна.* Як бачимо, застосовано прийом семантичного розвитку у поєднанні з антонімічним перекладом. Оригінал містить заборону – «Сонному не слід сідати за кермо», тоді як у перекладі ми отримуємо чіткий наслідок – «Так і заснути можна», спостерігаємо перехід від причини до наслідку. Наступний приклад ілюструє заміну тривалості часу: *I've wanted to become a racer forever – Я змалечку мріяла, щоб стати гонщицею.* [62], [50] Англійський прислівник «forever» із значеннями «назавжди, безперестану» [65] було замінено на більш природний вислів «з малечку». Значення логічно виводиться із контексту, адже героїня завжди мріяла стати гонщицею. Крім того абстрактне поняття «forever» було конкретизовано через період дитинства, що відповідає українським мовним традиціям висловлення бажань.

Аналіз прикладів показав, що смисловий розвиток часто вживається із іншими прийомами, зокрема антонімічним перекладом та конкретизацією.

Можемо підсумувати, що перекладацькі трансформації в кіноперекладі є важливим інструментом забезпечення семантичної, стилістичної та комунікативної еквівалентності між оригіналом та перекладом. Аналіз дубляжу трилогії «Тачки» показав, що найвживанішими трансформаціями були опущення, заміна, перестановка, конкретизація, генералізація, антонімічний переклад, контекстуальна заміна, компенсація, семантичний розвиток та цілісне перетворення. Кожен із цих прийомів спрямований на

відтворення прагматичного потенціалу вихідного тексту, із досягненням природності висловів, синхронізації з довжиною реплік оригіналу та адаптації до мовних норм та культури цільової аудиторії. Також було виявлено, що в межах однієї репліки можуть відбуватися кілька прийомів, залежно від технічних, лексичних і прагматичних чинників.

Висновки до розділу 2

Важливою частиною перекладу кінопродукції є правильний вибір перекладацької стратегії, яка являє собою програму дії перекладача та методів адекватної передачі змісту оригіналу. Основними стратегіями перекладу є доместикація (одомашнення) та форенізація (очуження), хоча деякі науковці додають нейтралізацію. Доместикація наближає текст оригіналу до цільової культури, асимілюючи та усуваючи його іноземність, тоді як форенізація наближає зберігає автентичні елементи та підкреслюючи іноземність оригіналу. У перекладі анімаційної трилогії «Тачки», використовувались дві стратегії, проте домінуючою залишалася доместикація, що зумовлено орієнтацією анімаційного фільму та дитячу аудиторію, для якої важливіше зробити продукт якомога доступнішим та зрозумілішим. Форенізація здебільшого вживалась для відтворення імен, іншомовних елементів, акцентів та ідіолектів персонажів. Натомість доместикація застосовувалась для передачі слів-реалій, фразеологічних висловів, сленгової чи розмовної лексики та власних назв.

Наступним значущим аспектом є адаптація перекладу для відтворення прагматичного потенціалу оригіналу шляхом пристосування тексту до соціокультурних умов реципієнта. Адаптація поєднує дві протилежні стратегії – доместикацію та форенізацію. За однієї із класифікації адаптації, виділяють соціокультурну та прагматичну. Соціокультурна адаптація передбачає коригування тексту відповідно до специфіки цільової культури, тоді як прагматична адаптація полягає у відтворенні прагматичного значення та авторської інтенції оригіналу. Необхідність адаптації зумовлена культурними й мовними асиметріями та прагненням досягти еквівалентності між оригіналом

і перекладом. У контексті адаптації важливе місце відіграє локалізація, яка пристосовує текст до культури, ментальності, мовних та соціальних особливостей реципієнта. За своїми функціями локалізація наближена до стратегії доместикації, тому її можна вважати підвидом одомашнення.

Всі вищезгадані методи та стратегії перекладу спираються на перекладацькі трансформації, що забезпечують еквівалентність та адекватність перекладу. Вибір прийому зумовлений вимогами ліпсінк-перекладу, прагматичними факторами та мовними відмінностями. У перекладі трилогії «Тачки» найчастіше застосовувалися трансформації, здатні передати прагматичний потенціал і зміст лаконічно та природньо. Таким чином, стратегії перекладу, адаптації та трансформації створюють систему перекладача, яка забезпечує досягнення еквівалентності, адекватності та цінності перекладеного кінопродукту.

РОЗДІЛ 3. ВІДТВОРЕННЯ КУЛЬТУРНИХ ТА МОВНИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ У ПЕРЕКЛАДІ АНІМАЦІЙНОЇ ТРИЛОГІЇ «ТАЧКИ»

3.1. Особливості відтворення власних назв та імен персонажів

У даній кінокартині назви та імена мають особливе значення, адже вони розкривають характер та особливості персонажів та створюють емоційний відгук у глядачів. Власні назви можуть нести смислове чи емоційне навантаження, вирізнятися звуковою формою або асоціаціями. Їхнє добирання має відповідати авторському задуму та загальному стилю твору.

Традиційними та широко вживаними прийомами перекладу власних назв в анімаційній стрічці «Тачки» виявилися калькування, транскодування, зокрема транскрибування та транслітерування, локалізація, адаптація та семантична заміна.

Транскрипція полягає у відтворенні оригінального звучання слова, передаючи його фонетичну форму літерами мови перекладу. [29, с.13] Найчастіше даний прийом слугував засобом передачі імен для передачі імен персонажів інших національностей, зокрема іспанської, італійської, німецької тощо. Цю трансформацію демонструють наступні приклади:

Chick Hicks – Шик Гікс, Mario Andretti – Маріо Андретті, Miguel Camino – Мігель Каміно, Luigi – Луїджі, Guido – Гвідо, Ramone – Рамон, Michael Schumacher Ferrari – Міхаель Шумахер Ферарі, Professor Zündapp – Професор Цундапп.

Транслітерація, на відміну від транскрипції, полягає у буквальному відтворення графічної форми слова літерами мови перекладу. [29, с.13] Транслітерацію ілюструють наведені приклади: Mack – Мак, Sheriff – Шериф, Фло – Flo, Sally Carrera – Саллі Каррера, Fred – Фред Agent Leland Turbo – Агент Леланд Турбо, Stevenson – Стівенсон, River Scott – Рівер Скотт.

Поширеною практикою перекладу повних імен, було транскодування першої частини та часткова адаптація та трансформація. До прикладу: Miles Axlerod – Майлз Баксельрод, Chester Whipplefilter – Честер Ніпельфільтер. Бачимо, що в обох прикладах перші частини були передані за допомогою

транскрибування, а в других відбувся комплекс трансформації. Прізвисько Axlerod, містить англійське слово «axle», що означає «вісь в автомобілі, на якому обертаються колеса». [59] Оскільки дане поняття є незнайомим для цільової аудиторії, перекладач вирішив трансформувати прізвисько, додавши букву «Б» до транскодованої частини «аксель», створивши прізвище «Баксельрод», яке тепер містить зрозумілу частину машини «бак» – ємність для зберігання палива.[me] Завдяки такій вдалій адаптації глядач отримує зрозумілий варіант, де збережено автомобільну тематику, а якісна заміна передає прагматичний потенціал оригіналу. Схожий прийом трансформації прізвища в другому випадку: «Whipplefilter» було передано за допомогою трансформації першої частини «whipple» – «ніпель», та калькування другої частини «filter – фільтр». В результаті перекладений варіант «Ніпельфільтер» повністю передає комічність прізвища.

Насправді чимало імен були передані саме за допомогою поєднання калькування та транскодування: Fabulous Hudson Hornet – Легендарний Гадсон Горнет, Jackson Storm – Джексон Шторм, Lightning McQueen – Блискавка МакКвін, Uncle Topolino – Дядько Тополіно.

Особливий інтерес становить переклад імен персонажів з використанням часткового калькування, адаптації та локалізації. Перекладачі із креативністю підійшли до передачі оригінальних імен та підлаштували їх до норм української мови та культури. Розглянемо таке одомашнення на наступних прикладах: 1) Wingo – Крилун, Fillmore – Доливай, Mr. Sterling – Пан Стерлінг; 2) Van – Бусик, Minny – Буся; 3) Victor Hugo – Вітьок Волган, Natalie Certain – Наталі Точняк; 4) Raoul ÇaRoule – Рауль без Руля, Shu Todoroki – Шу Читояма.

У першій групі спостерігаємо прийом калькування: Wingo – Крилун, від анг. слова «wing» (крило) із введенням типового для українського прізвища закінчення -ун. Ім'я Fillmore, що містить англійські слова «fill – заправляти», та «more – більше», було передано за допомогою семантичної заміни та адаптовано до традицій українських прізвищ – Доливай, знову із

притаманним закінченням -ай. У парі Mr. Sterling – Пан Стерлінг, бачимо заміну англійської реалії «Mr.»– «містер» на український варіант «пан» та власне транслітерація – Стерлінг. Щодо закінчень, можемо помітити застосування українських зменшувально-пестливих форм «Бусик», «Буся», які передають мініатюрність подружньої пари «Van» та «Minny». Замість транскодування імені «Minny», перекладач обрав заміну «Буся», оскільки в оригіналі ім'я, зумовлене типом авто «minivan»– «міні бус». Зважаючи, що обидва автомобілі є однакового типу, перекладач підібрав співзвучні варіанти, підкреслюючи їхні родинні стосунки. Таким чином, завдяки прийому калькування та семантичної заміни у межах доместикації обидва варіанти є природними та близькими для української аудиторії.

Зважаючи на попередній приклад, ми бачимо, що вибір перекладу та відповідника, значної мірою спирається на характеристику та особливості персонажа. До прикладу, ім'я Victor, було передано українською розмовною формою імені **Віктор–Вітьок**. Hugo, що є відсиланням до старомодної марки машин Yugo, 80-90х років, було замінено на більш відому раритетну марку автомобіля як Волга, яка у прізвищі модифікована до Волган. Такий вибір зумовлений приналежністю персонажа до бандитського угруповання машин, і саме таким знижений варіант імені підкреслює його кримінальний образ. Тобто ми отримуємо адаптацію перекладу, відповідно до статусу антагоніста.

Схожий приклад ілюструє використання калькування з адаптацією відповідно до специфіки персонажа: Natalie **Certain** – Наталі **Точняк**. Прізвище «Certain» із анг. означає «точний», ідеально описує героїню, яка є спортивним аналітиком, та дає оцінки гонщикам і прогнози у перегонах. Український переклад «Точняк», не тільки вдало відтворює оригінал та характеристику героїні, але й переймає традицію творення українських прізвищ із характерним закінченням -як. Схоже передали особливості персонажа за допомогою антонімічного перекладу: Cal **Weathers**– Кел **Негода**, враховуючи його похмурий характер. Крім того, український варіант звучить значно комічніше та справляє на глядача особливе враження.

Варто згадати креативні переклади гоночних автомобілів із другої частини Тачок. До прикладу: французьке ім'я «Raoul ÇaRoule» передано як «Рауль без Руля» тобто, транскрибовано основне ім'я та адаптовано графічну форму прізвища ÇaRoule, та замінено на варіант «без Руля», що є співзвучним із головним іменем Рауль. Відтак, спостерігаємо гру слів, яка досягнена шляхом часткового калькування та адаптації. Схожий прийом застосовано для передачі японського імені персонажа: Shu Todoroki– Шу Читояма. Тут перекладач вдався до цілковитої трансформації прізвища, створивши вигадане Читояма, що з одного боку нагадує звучання японської мови, та посилює комічний ефект, але з другого боку втрачає зв'язок із оригінальним змістом.

Насправді відхилення від оригінального значення зустрічається неодноразово, зокрема при перекладі прізвищ коментаторів перегонів в першій частині Тачок: Bob **Cutlass**– Боб **Картер**, Darrell **Cartrip**– Дарел **Кардан**. Початково, слово Cutlass є маркою американських автомобілів, вироблених у 60х-90х роках, тоді як «cartrip» буквально перекладається як «подорож машиною».[65] Як бачимо, український переклад кардинально відрізняється, не маючи нічого спільного із оригіналом, крім початку прізвища. Припускаємо, що перекладач вирішив відтворити частину Car у другому прикладі та підлаштувати перший відповідно, оскільки дослівний переклад був би незрозумілий аудиторії, яка не знайома з таким брендом машини як «Катлас», тому маємо співзвучні варіанти **Картер** та **Кардан**.

Загалом, перекладачі при відтворенні імен завжди намагались пов'язати їх із автомобільною тематикою, навіть якщо семантика оригінальних імен цього не передбачала: Finn **McMissile**– Фін **Макторпеда**, **Smokey** – **Домкрат**. У першому прикладі прізвище McMissile містить слово «missile», що означає «ракета»,[58] проте воно було перекладено як «торпеда». Початково оригінальне прізвище зумовлено тим, що персонаж є таємним агентом, який має у своєму арсеналі бойові снаряди, зокрема ракети. Український варіант «торпеда» має різні значення як «підводний снаряд» та «панель із приладами у авто»[53]. Крім того у переносному значенні слово торпеда позначає швидкий

та стрімкий руху. У контексті шпигунства дана семантична заміна є цілком вдалою та резонує із природою персонажа, який часто опиняється у переслідуваннях та інтенсивних боях. В другому прикладі ім'я Smokey, що буквально означає «димок» переклали як «Домкрат», що означає «прилад для підйому машини під час ремонту»[51]. Враховуючи що персонаж є автомобільним механіком, український переклад є повністю виправданим.

У перекладі географічних назв, домінуючою трансформацією виявилось калькування, із поєднанням смислового розвитку, що демонструють наступні приклади: Radiator Springs – Радіаторний Рай, Thunder Hollow – Громова Балка, Fireball Beach – Полум'яні береги.

У першому прикладі основним значенням назви «Springs» є «джерела», [59] проте перекладач обрав варіант «Рай», який передає красу місця, його особливість, додаючи більшого емоційного забарвлення. У другому прикладу застосовано калькування та конкретизацію у межах стратегії одомашнення. Першу частину назви було передано калькуванням – Громова, тоді як частину Hollow, що перекладається як «долина», [58] було передано точнішим варіантом «Балка», що позначає заглиблену місцевість із характерним рельєфом. Даний варіант не тільки передає особливість місця, але й відповідає українській традиції найменування топонімів. У третьому перекладі оригінальна назва Fireball Beach, що буквально означає «Вогняний пляж», була передана як «Полум'яні береги». Цей вибір є доцільним, оскільки події відбуваються саме на узбережжі, яке стало своєрідною гоночною трасою для тренувань головного персонажа. Таким чином, застосований семантичний розвиток передає зміст оригіналу та звучить природно у мові перекладу.

Не можна не згадати таку поширену практику, як локалізація імен, яка найчастіше спостерігається у другій частині франшизи «Тачки». У сюжеті з'являються два персонажі – «**Lewis**» та «**Jeff**», які є алюзією на відомих автогонщиків Льюїса Гамільтона (Lewis Hamilton) та Джеффа Гордона (Jeff Gordon). В українському дубляжі їх переклали як «**Шева**» – прізвиськом українського футболіста Андрія Шевченка та «**Мочанов**» іменем українського

автогонщика. Результатом такої заміни є часткова еквівалентність, оскільки використання імені футболіста у першому прикладі є недоцільним у контексті автоперегонів.

Вартим уваги є використання української літературної героїні Наталки Полтавки при перекладі вигаданого імені Debbie Richardson: *Mine are named Maria, Juanita, Ronaldo, and **Debbie Richardson***. - Моїх звали Марія, Хуаніта, Рональдо і **Наталка Полтавка**. Як бачимо, інші імена були передані шляхом транскрибування, враховуючи норми вимови іспанської мови. Проте останнє ім'я вирішили замінити на впізнаваний образ Наталки Полтавки. Така локалізація вдало передає прагматичний потенціал початкового висловлювання, та комічність незвичного імені у контрасті із типовими іспанськими іменами.

Крім антропонімів локалізація торкнулася також топонімів - назв міста: *I'm J Curby Gremlin. From **Detroit***. – Я Дімонич Гремлін з **Троєщини**. Бачимо абсолютну трансформацію речення, із одомашненням власних назв та вилученням прийменника «from» з метою досягнення фонетичної еквівалентності між оригіналом та перекладом - 9 складів в оригінальній репліці та 10 у перекладеній. Варто додати, що даний перекладацький вибір також зумовлений характеристикою персонажа, який є членом кримінального угруповання. Відповідно, перекладач вирішив передати це локальним зниженим іменем Дімонич та назвою району –Троєщина, який в Україні вважають досить криміногенним. Насправді дана заміна є влучною, адже Детройт є неблагополучним та небезпечним містом у США. Отже, перекладач застосував одомашнення у поєднанні із адаптацією для відтворення соціально-культурного образу оригіналу через контекст української реальності.

Отже, можемо підсумувати прийоми використані у перекладі 97 одиниць власних назв. Загалом, 39,4 % власних назв були передані шляхом транскодування, серед яких 24,4 припадає на транскрибування та 15,3% на транслітерування. 12,8 % відтворені калькуванням, 15,9 % піддалися локалізації, 21,7% були адаптовані та 9,6% передані семантичною заміною.

3.2 Відтворення гумору та ідіолекту ідіолектів персонажів

Гумор в анімаційному фільмі є вагомим пластом, що впливає на сприйняття кінопродукту аудиторією, і саме якість перекладу визначає його оцінку та враження. В анімаційній трилогії «Тачки» значна частка гумору була реалізована через жарти та гру слів у контексті автомобільної тематики, що демонструє наступний приклад: *This one we caught sticking his bumper where it didn't belong.* – Він пхав свого бампера туди, куди не слід. [61], [49] Фраза «stickbumper», є авторською зміною анг. ідіоми «stickyournoseintosmth», що дослівно означає «пхати ніс у чужі справи». Оригінальна заміна на елемент «bumper», як передню частину авто цілком відповідає природі ідіоми. В українському перекладі жарт був відтворений калькуванням, що характерно для передачі гумору у авторських замінах.

Іншим методом було виявлено додавання, що суперечить практиці дубляжу, в якому переважає практика вилучення елементів. Розглянемо приклади: *Lightning McQueen, needs quiet.* – Маквін просить зробити тишу як у бібліотеці. [61], [49] Як бачимо, перекладач додав вираз «як у бібліотеці», створюючи комічний ефект через знайому культурну асоціацію тиші. Тобто крім додавання було вжито також адаптації гумору до українського глядача. Адаптацію гумору ілюструє ще один приклад: *I'm just in the import-export business.* – Так, а я продаю сантехніку на базарі. [61], [49] В оригіналі таємний агент на питання про його діяльність, іронічно відповідає що працює в сфері імпорту та експорту, тобто торгівлі. Перекладачі адаптували та локалізували жарт до українських реалій –, запропонувавши варіант «продавати сантехніку на базарі». Таким чином, образ ринку підсилює комічний ефект та викликає реакцію сміху українського глядача для якого це близький та знайомий контекст.

Вночас в дубляжі також відстежувалась тенденція адаптації у контексті автомобілів: *You're **nuts**, you are!* – Йому **гвинтів бракує**. *I don't believe what I'm watching, Bob!* - Я не вірю власним **фарам**, Бобе! [48], [60] [61], [49] Сленгова фраза «you're nuts», що означає «ти божевільний» [59] була

адаптована під контекст автомобіля і замінена фразою «гвинтів бракує», утворена від вислову «бракує клепки в голові», що означає «бути неодумкуватим». [51] Дана трансформація яскраво передає інтенцію оригінального висловлювання, додаючи дотепності та комічності. У другому випадку оригінальну фразу, яка передбачає здивування та враження від побаченого, можна перекласти як «я не вірю своїм очам». В українському перекладі це знову адаптували під автомобільну тематику, використавши кумедну фразу «не вірю власним фарам». Оскільки фари візуально нагадують очі автомобіля, дана заміна є цілком вдалою та посилює комічність репліки. Обидва випадки демонструють творчу адаптацію та відтворення емоційно-навантажених висловлювань надаючи їм гумористичного тону.

Варто зазначити, що гумор не обмежується виключно комічністю, а передусім він слугує засобом відтворення колориту іншомовної культури, що проявляється через характерні жарти, розмовну мову, просторіччя, сленг та образи персонажів. Це все поєднує в собі ідіолект, що постає індивідуальним стилем мовлення, який характеризує людину за походженням, віком, освітою, соціальним станом чи видом діяльності. В анімаційному фільмі «Тачки» лєвова частка гумору була реалізована саме за допомогою ідіолектів чотирьох персонажів: Сирника, Луїджі, Франческо та Професора Цундапа. Для їхнього відтворення перекладачі притримувались двох основних стратегій, доместикації та форенізації. Одомашнення ідіолекту передбачає застосування регіональних або соціальних варіантів цільової мови, а саме регіональних діалектів (наріччя і говір) та соціалектів (мова певної соціальної групи). [26, с. 46] Натомість очуження ідіолекту передбачає відтворення усіх мовних та фонетичних особливостей, серед яких акцент, вимова, відхилення від граматичних норм мови, неправильна узгодженість між частинами мови, інтеграція граматичних форм різних мов та додавання іншомовної лексики. Вибір тої чи іншої стратегії безпосередньо залежить від походження мовця та його соціального середовища. Варто зазначити, що відтворення ідіолекту

найкраще відбувається саме в дубляжі, аніж у субтитруванні, якому притаманна стратегія стандартизація та уніфікування під загальні норми.

Переважаючим ідіолектом у трилогії «Тачки» можна вважати ідіостиль Сирника –кумедного, провінційного, приземленого та неосвіченого персонажа із маленького віддаленого містечка «Радіаторний рай». Образ цього персонажа був створений з урахуванням фонетичних та мовних особливостей жителів південних територій США. Відтак ідіолект Сирника характеризується південноамериканським діалектом із специфічною та важкою для сприйняття вимовою, порушеними граматичними нормами, використанням розмовної лексики та жаргонів. Для відтворення усього спектру особливостей мовлення Сирника перекладачі вдалися до заміни образу американського провінційного жителя на образ типового мешканця сільської місцевості в Україні. Відтак у перекладі герой говорить мовою притаманною жителям українських сіл центрально-східних регіонів України, а саме суржиком.

Аналізуючи ідіолект Сирника з точки зору граматики можна зустріти чимало граматичних помилок, особливо у позначенні часів та неправильних формах дієслів. Наприклад: *I'm **startin'** to think he **knowed** you **was gonna** crash!* – *Я так собі думаю, він знав, що ти залетиш!* [48], [60]

В оригіналі бачимо наявність неформальних скорочень «gonna», «startin'», утворених від стандартних «going», «starting» та неправильні утворення дієслів у минулому часі – «knowed» та «you was», замість нормативних «knew», «you were». Такі суттєві граматичні відхилення підкреслюють неосвіченість персонажа та його провінційне походження. В українському перекладі дані граматичні порушення важко передати через відмінність мовних систем, тому всі зміни відбулись на лексичному рівні. А саме було вжито розмовну фразу «так собі думаю», суржиковий сполучник «що» замість «щो» та сленгове слово «залетиш» для перекладу «crash» що у контексті автомобіля означає «врізатися, в'їхати в щось» [58]. Таким чином, ідіостиль був переданий більшою мірою за допомогою лексичних засобів.

Проте, ми також можемо відстежити відтворення граматичних неточностей і на граматичному рівні, що ілюструє наступний випадок:

I always got my tow cable. – Ну. Я без троса не їздю. [48], [60]

Оригінальна репліка є граматично неправильною згідно нормативної англійської мови, адже форма «got» вжита у минулому часі, хоча інтенція висловлювання передбачає теперішній час. Сирник має на увазі, що він завжди має при собі буксирний трос. У стандартній англійській мові перманентне володіння якимось предметом позначається через форми «have» або «have got», проте у нашому випадку їх заміняє сленговий варіант «got». Таку ненормативність вирішили передати за допомогою неправильно відміненого дієслова «їздю», замість «їжджу», що відображає сільський говір, тому образ Сирника знову вдало відтворений. Насправді під час аналізу перекладів було виявлено тенденцією до використання суржикових форм дієслів першої особи однини теперішнього часу із закінченням -тю: *I'm flyin'!* – *Я летю! I'll clean it for ya. – Зараз почистю.* [48], [60] Граматично правильними мали б бути форми із чергуванням приголосних т - ч, ст - ч: летіти - лечу, почистити - почищу. Проте такі деформовані форми відображають реальний сільський говір центрально-східних регіонів України, який сформувався під впливом російської мови та її стандартів відмінювання слів.

Схожий прийом відтворення порушених норми у провінційному мовленні: *He's the bestest race car in the whole wide world. – Маквін найліпшіший гонщик у всьому світі.* [61], [49] Як бачимо, абсолютна еквівалентність у відтворенні помилкової форми найвищого ступеня прикметника –the bestest – найліпший. У даному контексті український варіант повністю передає експресивність та емоційне забарвлення оригінального виловлювання.

Якщо певні граматичні норми передати не вдається, перекладачі вдаються до змін на лексичному рівні, як у наступному прикладі: *You guys is spies! – То ви шпіони!* [61], [49] Спостерігаємо неузгодженість між підметом

та присудком, де використано форму однини дієслова «be», а саме «is» із підметом у множині «guys». Правильним варіантом мало б бути речення «You guys are spies», проте таке порушення норми є черговим свідченням низького рівня освіти персонажа та його провінційного походження. В українській мові таку неузгодженість неможливо передати, тому акцент зробили на слові «spies» - шпигуни, переклавши варіантом «шпіони», який є більш комічним та передає простуватість персонажа.

На лексичному рівні мовні особливості Сирника теж передаються основним чином за допомогою слів суржиків.

*You're **purty**.* – *Ви така **красіва**.* [61], [49]

Слово «purty» є неформальною формою прикметника «pretty», та означає «мила, гарна», [65] яке у перекладі передали суржилом «красіва». Purty також використовується у ролі прислівника: *Boy, I'm **purty good** at this lawyerin' stuff.* – *Бачте, я **теж шарю** в юриспруденції.* Фраза «to be good at» позначає вміння щось дуже добре виконувати, бути вмілим та вправним у чомусь. Перекладачі креативно передали неформальність вислова, використавши сленг «шарити», що означає добре знати та розбиратися в певній галузі. Таким чином, відбулась відповідність на рівні стилю та прагматичному потенціалі висловлювання.

Додаткові приклади висвітлюють наскільки часто в українському перекладі додано просторічну та розмовну лексику для відтворення мовлення Сирника, навіть якщо в оригіналі вона відсутня:

I'm always happy to help. – *Я **всігда** тебе **піддержу**.* [62], [50]

All right, let me think. – *Дай **покумекаю**.* [62], [50]

Оригінальні репліки є повністю стандартними та нейтральними без будь-яких діалектних чи розмовних елементів. Натомість в перекладі у першому прикладі використали суржиковий варіант «всігда», замість унормованого «завжди» та дієслово «піддержу» замість «підтримаю». В другому прикладі було вжито розмовну фразу «покумекаю», що означає міркувати, думати над чимось [51]. Така заміна вдало передає семантику

оригінальної фрази та посилює комічність персонажа. Регулярне використання розмовної та просторічної лексики у перекладі зумовлене потребою підтримувати провінційний образ персонажа.

У перекладі мовлення Сирника можемо зустріти багато діалектних вигуків: *You need help? Shoot!* – *Помогти? Тю!* [61], [49] Англійський вигук «Shoot», що позначає глибоке здивування та означає «Оце так!» [65], був замінений на український розмовний варіант «Тю», що ідентично вживається для вираження здивування.[51]

Аналізуючи відтворення діалектного мовлення Сирника на фонетичному рівні, можемо зустріти багато випадків вживання слів із давніми українськими звукосполученням -хв, замість унормованої літери- ф:

Show that picture. – *Покажи їм ту хвотку.* [61], [49]

Them's all original parts. – *Там хвірмові запчастини.* [61], [49]

Hey, look at this here fancy new road that Lightnin' McQueen done just made! – *Гей, глянь, яку нам охвігенну дорогу МакКвін забульбенив!* [48], [60]

Можемо помітити фонетичні відхилення у словах «хвотка», «хвірмові» та «охвігенна» замість звичних «фотка, фірмові та офігенна». Буква «ф» є запозиченою та неприродньою для української мови і зачасти іншомовні слова із цим звуком передавалась українським буквосполученням «хв». Закріплення «ф» у сучасній українській мові відбулось відносно недавно, а саме в радянський період, коли все питоме українське замінялось та спрощувалось для зближення із російською мовою. Проте в українських селах досі побутує традиція вживання архаїчного «хв», що і відтворили перекладачі у мові персонажа, знову натякаючи на його походження.

Об'ємну частину ідіолекту Сирника складають його авторські жартівливі римовані вислови та гра слів, які відображають його простодушність та дотепність, що ілюструє яскравий приклад:

Agent? You mean, like, insurance agent? Like...Like a good neighbor, Mater is there! – *Агент? Ви думаєте я страховик? Як ото...Сирник страхує, від кризи рятує.* [61], [49]

Сирника називають агентом, проте він помилково сприймає слово «agent» як страховий агент. Відповідно він видає жартівливу фразу, яка насправді є алюзією на американський рекламний слоган страхової компанії State Farm – «*Like a good neighbor, State Farm is there*». В українському дубляжі перекладачі замінили слоган на креативну фразу, яка імітує рекламний ритм та зберігає асоціацію із страхуванням – «*Сирник страхує, від кризи рятує*». Таким чином, спостерігаємо вдалу адаптацію гри слів і творчу заміну слогана на комічний функціональний еквівалент наближений до культури аудиторії.

Схожий уривок ілюструє відтворення каламбуру засобами компенсації та локалізації:

- *You obviously have experience in the **field**.*
- *Yeah, I live right next to **one**.*
- *Ви є маєте багатий досвід у цій **області**.*
- *Вопието в **обласний центр** я часто їзду.* [61], [49]

Каламбур побудований на багатозначності слова «field», яке у даному контексті реалізує два значення – «сфера діяльності» та «поле» [65]. На твердження про його досвід у певній галузі (мається на увазі шпигунство) Сирник сприймає слово «field» буквально як географічне поле, і відповідає, що живе поблизу одного. В українському перекладі вибрали відповідник «область», яке також позначає сферу діяльності, але також адміністративну одиницю. Відтак, така заміна логічно пояснює репліку, що Сирник нібито мешкає недалеко від обласного центра, і часто там буває. Перекладач використав компенсацію, відтворивши каламбур англійського «field» через багатозначне «область». Крім того, він вжив локалізацію, додавши словосполучення «обласний центр», що відповідає культурного контексту мови перекладу.

Важливу частину в одомашненні ідіолекту Сирника відіграють українські реалії, додані перекладачами, щоб створити природний образ Сирника, близького українському глядачеві, що демонструє наступний

приклад: *Got my fishing flaps, got my church flaps, my **going out and eating flaps**.*
 – Одні шоб на рибалку їздить, одні шоб у церкву, а одні шоб по **Одещині** кататься. [61], [49]

У даному контексті «flaps» це брызговики у автомобіля, і Сирник стверджує, що має різні види: для риболовлі, до церкви та для катання «по Одещині». Оригінальна фраза «go out and eat» означає «вийти, прогулятися, поїсти в якомусь закладі». [58] Проте Сирник мав на увазі саме розваги, а саме катання в екстремальних місцях. Додавання топонімічної реалії, Одещини є доречним, оскільки це приморський регіон з річкою Дунай та об'єднує дві ситуації – риболовлю та катання. Таким чином, локалізація та елемент реалії передають комічність висловлювання, а образ Сирника набуває національного забарвлення.

Наступний приклад ілюструє використання соціально-побутової реалії:

– *Who are you with? FBI? CIA? – Звідки ви? З ФБР? ЦРУ?* [62], [50]

– *Let's just say I'm AAA affiliated.* – Та мені хоча б у **ЖЕК** пристроїтись.

У сцені Сирника запитують з яких він розвідувальних агенств США - ФБР та ЦРУ. Оскільки герой не має нічого спільного із шпигуванням, він відповідає, що належить до «AAA» – American Automobile Association – Американська Автомобільна Асоціація, що надає послуги технічної допомоги на дорозі. Таким чином, Сирник як буксирувальник є частиною даної організації. В Україні немає відомої організації, яка займається такими роботами, тому перекладачі вирішують використати реалію «ЖЕК» – комунальну організацію, яка надає послуги багатоквартирним будинкам, що включає також ремонтні роботи. Можемо простежити мінімальний зв'язок із діяльністю Сирника, але різниця між установами все таки разюча. Тим не менше, перекладачі забезпечили відповідність на рівні аббревіатур, замінивши на колоритнішу та зрозумілу версію для української аудиторії, яка повністю зберегла прагматичний потенціал та комічність ситуації.

Якщо ідіолект Сирника був відтворений через стратегію одомашнення, то ідіолекти інших персонажів були передані шляхом очуження. Візьмемо за

приклад антагоніста професора Цундапа, який має німецьке походження та відповідний акцент. В оригіналі фільму, він був добре переданий, з усіма фонетичними особливостями, що відразу підкреслює його національність. Водночас в українському дубляжі був відтворений не тільки німецький акцент персонажа, але й додані найбільш поширені німецькі фрази та слова: *There will be **nothing** to replace. – Міняти буде вже **nixmc**. It's the American spy! – Дас іст американський шпигун.* [61], [49]

Як бачимо, в оригіналі стандартні англійські речення та слова, проте в українському дубляжі деякі елементи були передані німецькою мовою шляхом транскодування, а саме транскрибуванням. Так, англійське «nothing» (нічого) передано німецьким «nichts» – «ніхтс», а конструкцію «it is» – німецьким відповідником «das ist» – «дас іст», що означає «це є». Таким чином, з використанням форенізації та введенням німецьких елементів, перекладач передає акцент та національну ідентичність персонажа. Варто зазначити, що перекладачі не зловживали стратегією форенізації, тому більша його ідіолекту героя була передана стандартизацією на лексичному рівні та форенізацією на рівні акценту. Надмірне очуження спричинило б нерозуміння та складність сприйняття аудиторією, тому найдоречніший шлях відтворення іншомовності персонажа це передача його акценту акторами дубляжу.

Проте інколи перекладачі залишали оригінальну репліку іноземною мовою: «Гутен таг». Це відоме німецьке привітання, що відповідає українському «Добрий день». Враховуючи популярність фрази та розуміння серед українських глядачів, це було доречним рішенням.

Введення іноземних елементів для посилення іншомовності персонажів було застосовано і для інших ідіолектів, зокрема італійського персонажа Луїджі: *You come to my **shop**. Luigi take a good care of you. – Їдь в мій **палаццо**. Луїджі дає добра обслуга.* [48], [60]

У перекладі першого речення англійське слово «shop» (крамниця) було відтворено італійською реалією «палаццо» (від італ. palazzo – «розкішний італійський дворик або вілла». [65] У мультфільмі Луїджі дуже пишається

своїм магазином та наполегливо пропонує Блискавкці МакКвіну зайти до нього щось придбати. Такий переклад не тільки підкреслює походження та колоритність персонажа, але й краще відображає його гордість за власну справу. Додатково можемо помітити відтворення граматичних помилок в мові персонажа. В оригінальній репліці—*Luigi take a good care of you*, дієслово не узгоджено із підметом, не вистачає закінчення *-s(takes)*. В перекладі таку граматичну помилку передали неузгодженістю присудка із додатком – «дає добра обслуга» замість нормативного «дає добру обслугу». Таким чином, це відображає реальне мовлення іноземця, який говорить «ламаною» англійською мовою, що створює комічний ефект.

Діалект Люджі був особливо вдало відтворений в українському дубляжі, що доводять ці приклади: *This is fantastico!* – *Це фантасіко!* *You interested, you call me. You know where I am.* – *Ти захотів, я чекаю. Ти знаєш, де я бути.* [48], [60] У другому прикладі знову спостерігаємо неузгодженість перекладеного речення з граматичними нормами української мови. Насправді таке навмисне порушення та калькування з деформацією є прийомами форенізації, що створюють ефект іноземного акценту та діалекту Люджі.

Ідіолект Франческо— італійського гоночного автомобіля, був відтворений здебільшого на рівні акценту, рідше на лексичному та граматичному рівнях. В українському дубляжі, спостерігається введення іноземних слів для підкреслення походження та колоритності героя: *Hey, she has-a good taste.* – *А у неї смак перфетто.* Звичайне англійське слово «good» (хороший), передано італійським варіантом – «перфетто» від італ. «perfetto», що означає «чудовий, ідеальний» [65]. Інший приклад демонструє збереження в перекладі італійського привітання: *Ciao, McQueen!* – *Чао, МакКвін!* [61], [49] Хоча дане слово має два значення «привіт» та «бувай», у даному випадку його було вжито у формі прощання. І наостанок, на граматичному рівні спостерігаємо порушення граматичної норми, якої немає в оригіналі: *When-a Francesco is away from home, he misses his mama.* – *Коли Франческо не вдома, він сумувати за мамою.* [61], [49] Таким чином, ідіолект Франческо в

українському дубляжі був відтворений через фонетичні, лексичні та граматичні засоби, які створили колоритний образ італійця.

Отже, для відтворення гумору реалізованого в жартах на автомобільну тематику та ідіолектах персонажів, було використано чимало адаптаційних прийомів, серед яких локалізація для передання комічності героїв, адаптація каламбурів функціональними аналогами, очуження реплік для передачі іноземності та введення додаткових іншомовних елементів для підсилення колоритності персонажів. Перекладачі найчастіше вдаються до прийомів компенсації, смислової заміни та цілісного перетворення.

Висновки до розділу 3

Проаналізувавши прийоми перекладу власних назв у трьох частинах трилогії «Тачки», можемо зробити висновок, що найбільш вживаними були прийоми калькування, транскодування, локалізація, адаптація та семантична заміна. Транскрибування застосовувалось частіше, ніж транслітерування, зокрема під час передачі імен персонажів різного іноземного походження. За допомогою локалізації імена та назви набували українського забарвлення, відповідаючи традиціям найменування. Адаптація забезпечувала пристосування імен до автомобільної тематики та характеристиці персонажів. І наостанок семантична заміна забезпечувала відтворення сенсу закладеного у власних назвах оригіналу.

Для відтворення гумору та ідіолектів персонажів, перекладачі дотримувались принципів доместикації та форенізації. Жарти автомобільної тематики були передані шляхом калькування, хоча частіше перекладачі додавали власних гумористичних елементів. Одомашнення стало домінуючим у передачі ідіолекту Сирника, тоді як особливості мовлення інших персонажів були передані очуженням. Під час відтворень ідіолекту відбувались зміни на всіх трьох рівнях, лексичному, граматичному та фонетичному. На лексичному рівні, в межах форенізації вводились іншомовні елементи з реплік оригіналу або замінювались на українські варіанти в межах доместикації. На граматичному рівні відтворювались порушення норм граматики через

площину української мови, серед яких неузгодженість на рівні відмінків. І на фонетичному рівні, ідіолект персонажів був переданий за допомогою акценту або суржикової вимови, як у випадку Сирника.

ВИСНОВКИ

В результаті даного дослідження, ми з'ясували, що переклад фільмів та анімаційної продукції є технічно складним та клопітким процесом. Попри невизначеність класифікації кіноперекладу, було виокремлено три головні види: субтитрування, дублювання та закадровий переклад. Враховуючи, що трилогія «Тачки» була перекладена саме для дубляжу, було досліджено риси дублювання. Особливої перекладацької майстерності потребує дублювання, як найпоширенішого виду перекладу кінопродукції, яке вимагає досягнення синхронізації із відеорядом, комунікативної та прагматичної еквівалентності між оригіналом та перекладом та адаптації під цільову аудиторію.

Для досягнення якісного перекладу, перекладач керується обраними методами, прийомами та перекладацькими стратегіями. У перекладі кінострічки «Тачки» перекладачі поєднували дві основні стратегії – форенізацію та доместикацію, проте переважаючою була друга. Вибір одомашнення притаманний перекладу мультиплікаційної продукції у якій цільовою аудиторією є діти, тому важливо зробити продукт легко доступним та зрозумілим. Найчастіше під одомашнення потрапляли власні назви, зокрема імена героїв, реалії, розмовна лексика, фразеологічні вислови та ідіолект. Форенізація подібно була вжита для відтворення вищезгаданих елементів, проте головними об'єктами були ідіолект іноземних персонажів, запозичена лексика та іншомовні фрази.

Обидві стратегії перекладу регулюються явищем адаптації, що пристосовує текст до соціокультурних умов глядачів. Адаптація передбачає коригування перекладеного тексту з метою відтворення прагматичного потенціалу та задуму першотвору. Потреба у адаптації перекладу обумовлена культурними та мовними асиметріями та необхідністю передати цінність продукту. Як підвид одомашнення, у перекладі кінокартини, значно мірою реалізувалася локалізація, яка пристосовує текст до культури, ментальності та традицій реципієнта. Значна частка адаптації та локалізації була виявлена у відтворенні алюзій, культурно маркованої лексики, зокрема реалій, власних

імен та мовлення героїв. Відсутність фонових знань у глядачів є однією із ключовий причин застосування адаптації, яка компенсує незнання елементами, знайомими та близькими для аудиторії. Досить типовою була практика застосування комплексу адаптації та одомашнення чи локалізації.

Всі адаптивні стратегії та методи реалізувалися низкою перекладацьких лексико-граматичних та лексико-семантичних трансформацій, серед яких найпоширенішими були: вилучення, заміна, конкретизація, генералізація, антонімічний переклад, компенсація, семантичний розвиток та цілісне перетворення. Найчастіше у перекладі кінокартини було вжито вилучення, що зумовлено потребою компресувати українські конструкції, що значно довші, ніж репліки оригіналу та їх тривалість. Контекстуальна заміна та цілісне перетворення були додатковими прийомами для досягнення синхронізації реплік із візуальною частиною.

Аналіз перекладу власних назв та імен персонажів продемонстрував переважаюче застосування транскодування, калькування, адаптації, локалізації та семантичного розвитку. Особлива увага приділялась відображенню характеристик героїв закладених автором у їхні імена, з чим ефективно впоралась адаптація. Значну частину мультфільму складав гумор, який був переданий через жарти автомобільної тематик та ідіолектів. Для передачі комічного ефекту та прагматичного значення, перекладачі вдавались або до дослівного перекладу або до локалізації, із введенням власних гумористичних елементів. Для відтворення ідіолектів, зокрема Сирника було вжито доместикацію, в той час як мовні особливості інших героїв із іноземний походження були відтворені шляхом форенізацію.

Отже, якісна адаптація та переклад мультфільму «Тачки» не тільки сприяли появі ринку українського дубляжу, але й стали каталізаторами для подальшого становлення українського кіно перекладу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Бужикова Р., Ковальова А. Доместикація та форенізація під час кіноперекладу. *Науковий часопис НПУ ім. М. П. Драгоманова. Сер. 8 Філологічні науки*. 2019. Вип. 11. С. 3–5.
2. Волченко О. М. Використання адаптивних стратегій у відтворенні власних назв під час аудіовізуального перекладу. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія*. 2022. № 55. С. 149–152.
3. Голова М. П. Застосування прийомів одомашнення та очуження при локалізації аудіовізуального матеріалу. *Міжкультурна комунікація в перекладі*. 2023. № 1. С. 153–155.
4. Гудманян А. Г., Плетенецька Ю. М. До проблем кіноперекладу, як виду художнього перекладу. *Наукові записки [Національного університету "Острозька академія"]*. Серія : Філологічна. 2012. Вип. 25. С. 28–30.
5. Демецька В. В. Адаптація як поняття перекладознавства й культурології. *Вісник СумДУ. Серія Філологічні науки*. 2007. № 1. С. 96–102.
6. Єлісеєва С. В. Аудіовізуальний переклад як один із аспектів процесу євроінтеграції. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика*. 2021. Т. 32(71), № 2(2). С. 30–36.
7. Єлісеєва С.В. Особливості субтитрування як напряму перекладацької діяльності. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія*. 2018. № 32(2). С. 158–160.
8. Журавель Т. В. Поняття перекладацьких трансформацій та проблема їх класифікації. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія*. 2015. Вип. 19(2). С. 148–150.
9. Журавель Т. В. Кінопереклад як вид аудіовізуального перекладу і його становлення в Україні та світі. *Науковий вісник ДДПУ імені І. Франка. Серія: Філологічні науки. Мовознавство*. 2018. № 10. С. 35–38.

10. Іванова О. В. Перекладацька еквівалентність і способи її досягнення. *Наукові записки [Національного університету "Острозька академія"]*. Серія: Філологічна. 2014. Вип. 48. С. 277–279.
11. Карабан В. І. *Переклад англійської наукової і технічної літератури*. Вінниця: Нова книга, 2004. 576 с.
12. Кирило Висоцький. Український дубляж в кінотеатрах: від заборони до розквіту. *Культура. Сіль Медіа*. 2021.
13. Кузенко Г. М. Кінопереклад як особливий вид художнього перекладу (на матеріалі англійської мови). *Одеський лінгвістичний вісник*. 2017. № 9(3). С. 70–74.
14. Кушнірова Т. В., Мацько А. В. Основні етапи розвитку українського кіноперекладу. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія*. Одеса: Гельветика, 2023. Вип. 62(3). С. 11–14.
15. Курбаль-Грановська О. О., Дордука Є. А. Проблема прагматичної адаптації у перекладах інституційного дискурсу. *Закарпатські філологічні студії*. 2024. № 36. С. 217–222.
16. Лексико-граматичні особливості перекладу британського комедійного фільму «Paddington» українською мовою. URL: <https://lingua.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2020/04/Konkursna-robota-KINOSVIT.pdf> (дата звернення: 01.11.2025).
17. Лікарчук Л. І. Локалізація у перекладі: Адаптація для нових аудиторій. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика*. С. 310–315.
18. Литвин І. М. Специфіка українського закадрового перекладу англійськомовного художнього фільму. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського*. 2024. С. 237–241.
19. Лобанова В. В. Доместикація та форенізація у перекладі твору Миколи Гоголя "Вій" англійською мовою. *ЛІРА*. 2022. С. 1–9.

20. Лютянська Н. І. Аудіодескрипція як особливий різновид аудіовізуального перекладу. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія*. 2019. Вип. 42(3). С. 66–68.

21. Лютянська Н. І. Особливості закадрового перекладу документальних фільмів. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія*. 2021. Вип. 49(2). С. 166–169.

22. Мазур О., Кучів С. Локалізація як явище перекладу. *Актуальні питання гуманітарних наук. Мовознавство. Перекладознавство*. 2021. Вип. 35(7). С. 89–95.

23. Макаренко Ю. Г. Лінгвокультурна адаптація при перекладі анімаційної художньої кінопродукції. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія*. 2015. Вип. 15(1). С. 147–149.

24. Матвійчук О., Сітко А. Дослідження перекладацьких трансформацій в українському перекладі. *International scientific journal «Grail of Science»*. № 31 (September, 2023). С. 312–315.

25. Мельник А. П. Кінопереклад як особливий тип аудіовізуального перекладу. *Наукові записки Національного університету "Острозька академія". Серія: Філологічна*. 2015. Вип. 58. С. 110–112.

26. Мельник А. В. Стратегії доместикації та форенізації при аудіовізуальному перекладі: дипломна робота магістра. Хмельницький: ХНУ, 2022. 80 с.

27. Мітіна О. М., Ростомова Л. М., Драпалюк К. І. Дублювання як вид аудіовізуального перекладу. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського*. 2022. Т. 33(72), № 6(1). С. 235–242.

28. Мовчан Б. В., Мелень С. П. Фонетичний синхронізм ліпсинк-відповідників в українському дубляжі англomовних фільмів. *Теоретичні та прикладні проблеми сучасної філології*. 2023. № 32. С. 136–142.

29. Науменко Л. П., Гордєєва А. Й. *Практичний курс перекладу з англійської мови на українську*. Вінниця: Нова Книга, 2011. 136 с.

30. Ніколаєва Т. М. Перекладацькі стратегії в англо-українському просторі. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Соціальні комунікації*. 2018. Т. 29(68), № 1. С. 110–115.
31. Ніколюк О. О. Стратегії одомашнення й очуження в українськомовному перекладі мультфільму «Стихії». Кваліфікаційна робота. Київ, 2024. 49 с.
32. Павлик О. Б. Прагматичні аспекти в перекладі. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2020. Вип. 31(2). С. 191–196.
33. Перванчук Т. Аудіовізуальний переклад: основні види та особливості. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика*. 2021. Т. 32(71), № 4(2). С. 121–126.
34. Підмогильна Н. В., Трофімова М. О. Субтитрування кінофільмів як лінгвістична проблема. *Проблеми загального і слов'янського мовознавства*. 2019. № 3. С. 107–117.
35. Пилипчук М. Поєднання стратегій доместикації та форенізації в аудіовізуальному перекладі. *Гуманітарна освіта у технічних вищих навчальних закладах*. 2016. Вип. 33. С. 151–162.
36. Полякова О. В. Дублювання як вид кіноперекладу. *Наукові записки. Серія: Філологічні науки (Мовознавство)*. 2013. Вип. 116. С. 338–341.
37. Полякова О. В., Пилипчук М. Л. Закадровий переклад як вид кіноперекладу. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського*. 2023. Т. 34(73), № 4. С. 156–161.
38. Радецька С. В., Каліщак Т. Т. Субтитрування як вид аудіовізуального перекладу: переваги та недоліки. *Наукові записки НДУ ім. М. Гоголя. Філологічні науки*. 2016. Кн. 2. С. 81–84.
39. Софієнко І. В. Становлення кіноперекладу в Україні. *Мовні і концептуальні картини світу*. 2014. Вип. 50(2). С. 401–405.
40. Тьопенко Ю. А., Стежко Ю. Г. Перекладацька стратегія доместикації як чинник національної ідентифікації. *Вісник КНЛУ. Сер. Філологія*. 2015. № 2. С. 184–189.

41. Феоктістова А. Особливості перекладацького методу Олекси Негребецького (на матеріалі анімаційних стрічок). Київ. 2023.
42. Шахновська І. І., Кондратьєва О. В. Прагматична адаптація під час перекладу англomовних анімаційних фільмів. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія*. 2019. № 40(3). С. 96–99.
43. Юлія Гуш. Історія дубляжу: Як українська мова 30 років пробивалася до кінотеатрів. *Деро.Харків*. 2021.
44. Díaz Cintas, Jorge & Remael, A. *Audiovisual Translation: Subtitling*. Manchester: St. Jerome Publishing, 2007.
45. Małgorzata Szymańska. *Domestication + Foreignisation: A Nontraditional Approach to Audiovisual Translation*. Volumina.pl Daniel Krzanowski, 2013.
46. Szarkowska, Agnieszka (2005). *The Power of Film Translation*. *Translation Journal*, vol. 3, no. 3
47. Zhang Menghan. *An Analysis of Domestication and Foreignization in Subtitle Translation of the Green Book from the Perspective of Skopos Theory*. *Academic Journal of Humanities & Social Sciences*. 2023. Vol. 6, Issue 5. С. 105–110.

ІНТЕРНЕТ ДЖЕРЕЛА

48. Анімаційний фільм «Тачки» українською мовою / Режисер дубляжу Константин Лінартович / Перекладач Олекса Негребецький. Студія «Le Doyen», 2006. – Режим доступу: <https://uakino.best/cartoon/features/366-tachki.html>
49. Анімаційний фільм «Тачки 2» українською мовою / Режисер дубляжу Константин Лінартович / Перекладач Сергій Ковальчук. Студія «Le Doyen», 2011. – Режим доступу: <https://uakino.best/cartoon/features/366-tachki.html>
50. Анімаційний фільм «Тачки 3» українською мовою / Режисер дубляжу Константин Лінартович / Перекладач Сергій Ковальчук. Студія «Le Doyen», 2017. – Режим доступу: <https://uakino.best/cartoon/features/5713-tachki-3.html>
51. Великий тлумачний словник сучасної мови. – Slovnyk.me. – Режим доступу: <https://slovnyk.me/>

52. Генетик українського дубляжу. Історії від Олекси Негребецького / Serhii Tiura. – перекладанець. – Режим доступу: <https://youtu.be/p239ioerjY0?si=QxXtq2qsuPK1V248> (дата звернення: 01.11.2025)

53. Горох – українські словники. – Режим доступу: <https://goroh.pp.ua/%D0%A2%D0%BB%D1%83%D0%BC%D0%B0%D1%87%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D1%8F>

54. Епізод 20. Олекса Негребецький: про дубляж фільмів, пластмасу, українську мову та пропозицію Клавдії Петрівній. – Режим доступу: <https://youtu.be/OFCtePf7UWc?si=I-LvEsbl-yBkFfuZ> (дата звернення: 20.10.2025)

55. Олекса Негребецький про секрети кіноперекладацької майстерності. IDEALIST.media. – Режим доступу: <https://youtu.be/iaXfxz85yG8?si=EV7WizRifma8cxg5> (дата звернення: 01.11.2025)

56. Словопедія: Словники. – Режим доступу: <http://slovopedia.org.ua/>

57. Феномен українського дубляжу / Катерина Брайковська. – Код нації. Radio М. – Режим доступу: <https://www.youtube.com/live/yCgseRlRnAs?si=5rTV5yB0JH-XIFP4> (дата звернення: 10.03.2025)

58. Academic Dictionaries and Encyclopedias. – Режим доступу: <https://en-academic.com/>

59. Cambridge Dictionary. – Режим доступу: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/pit>

60. Cars [Електронний ресурс]: англійські субтитри до фільму, 2006. – URL: https://www.opensubtitles.com/en/subtitles/cars_2006

61. Cars 2 [Електронний ресурс]: англійські субтитри до фільму, 2011. – URL: <https://www.opensubtitles.com/en/subtitles/cars-2-2011-en>

62. Cars 3 [Електронний ресурс]: англійські субтитри до фільму, 2017. – URL: <https://www.opensubtitles.com/en/subtitles/cars-2-2011-en>

63. Collins Dictionary. – URL: <https://www.collinsdictionary.com/>
64. Meriam Webster. – URL: <https://www.merriam-webster.com/>
65. Reverso Context. – Режим доступа:
<https://context.reverso.net/%D0%BF%D0%B5%D1%80%D0%B5%D0%B2%D0%BE%D0%B4/>

SUMMARY

The aim of the research is to analyse the specifics of translation strategies and techniques used in the Ukrainian translation of the English-language animated trilogy «Cars».

Objectives of the study:

- 1) to analyse the theoretical foundations of film translation and its specific features;
- 2) to characterise the types of audiovisual translation and film translation, identifying their key characteristics.
- 3) to study the historical stages of the formation and development of film translation in Ukraine;
- 4) describe the features of musical terms;
- 5) to explore the strategies and techniques used in translating English-language film texts into Ukrainian and identify the key challenges involved;
- 6) to analyse the specifics of adapting film translation to the target culture, with particular attention to the rendering of proper names, humour, and character idiolects in the context of film translation.

The research methods that ensured a comprehensive analysis of the translation of the animation trilogy «Cars» in terms of translation strategies and techniques include: comparative method, descriptive method, method of linguistic analysis, analytical and synthetic method of sources processing, observation method, continuous sampling method, component analysis.

Research material: script of original trilogy «Cars» and its official Ukrainian dubbed versions, lines, dialogues and individual words and proper names.

The thesis includes three chapters, introduction, conclusions, a list of references, online sources, two appendices, abstract and a summary.

In the first chapter, we covered the theoretical basics of the concept «film translation». In particular we explored main features, specific peculiarities and common challenges of film translation as a branch of audiovisual translation. Special attention was given to the history of the development of film translation in

Ukraine. The chapter concludes with an analysis of classifications of audiovisual translation, the main types of film translation and their key differences.

The second section focuses on three interrelated aspects of film translation: translating strategies, adaptation of translation and common translation techniques and transformations. We analyzed their distinctive features and usage on illustrated examples.

In the third chapter we analysed the specific case studies, in particular the translation of proper names and used translation techniques. Similar research approach was applied to the analysis of the humour in the animated film and idiolects of characters.

The findings and main conclusions.

As a result of this research, we have found that the film translation is one of the kinds of audiovisual translation. Despite the lack of a unified classification of film translation, we singled out three main types: subtitling, dubbing, and voice-over translation. Since the animated trilogy «Cars» was translated specifically for dubbing, we have studied the specifics of dubbing. Dubbing as the most common type of film translation, demands a high level of translator's proficiency and requires achieving synchronization with the video sequence, communicative and pragmatic equivalence between the original and the translation, as well as adaptation to the target audience.

For a high-quality translation, the translator uses specific methods, techniques, and translation strategies. In the translation of the cartoon Cars, translators combined two main strategies—foreignization and domestication—but the latter prevailed. The choice of domestication is typical for the translation of animated films, where the target audience is children, so it is important to make the product easily accessible and understandable. Most often, proper names, including the names of characters, realities, colloquial vocabulary, idiomatic expressions, and idiolects were domesticated. Foreignization was similarly used to reproduce the above-mentioned elements, but the main objects were the idiolects of foreign characters, borrowed vocabulary, and foreign phrases.

Both translation strategies are regulated by adaptation, which adjusts the text to the sociocultural conditions of the audience. Adaptation involves modifying the translation to preserve the pragmatic potential and authorial intent of the original. The need for adaptation arises from cultural and linguistic asymmetries and the necessity to convey the value of the audiovisual product. As a subtype of domestication, localisation was widely used in the film translation, adapting the text to the culture, mentality, and traditions of the target audience. A significant use of adaptation and localisation was observed in the rendering of allusions, culture-specific vocabulary, realia, proper names, and the characters' speech patterns. The lack of background knowledge among viewers is one of the key reasons for the use of adaptation, which compensates for lack of knowledge by introducing elements familiar to the audience. The combined use of adaptation with domestication or localisation proved to be a common practice.

All adaptive strategies and methods were implemented through a range of lexico-grammatical and lexico-semantic translation transformations, the most frequent being omission, substitution, concretisation, generalisation, antonymic translation, compensation, semantic development (modulation), and integral transformation. The most frequently used technique was omission, driven by the need to condense Ukrainian constructions, which tend to be longer than their English originals. Contextual substitution and integral transformation served as additional tools for ensuring synchrony between the dialogue and the visual track.

During the analysis of proper-name translation, we have found predominant use of transcoding, calquing, adaptation, localisation, and semantic development. Particular attention was given to conveying the character traits embedded by the creators in their names—a task effectively achieved through adaptation. A substantial portion of the cartoon's humour was conveyed through car-themed jokes and idiolects. To recreate their comic effect and pragmatic meaning, translators employed either literal translation or localisation, at times introducing their own humorous elements. In reproducing idiolects—particularly that of Syrnyk (Mater)—

domestication was applied, whereas the linguistic features of foreign characters were rendered through foreignisation.

Thus, the high-quality adaptation and translation of the animated film «Cars» not only contributed to the emergence of the Ukrainian dubbing market, but also became catalysts for the further development of Ukrainian film translation.

ZUSAMMENFASSUNG

Ziel der vorliegenden Forschung ist die Analyse der Besonderheiten von Übersetzungsstrategien und -techniken, die in der ukrainischen Übersetzung der englischsprachigen Animationsfilmtrilogie „Cars“ verwendet werden.

Die Aufgaben der Untersuchung sind:

1. die theoretischen Grundlagen der Filmübersetzung und ihre spezifischen Merkmale zu analysieren;
2. die Arten der audiovisuellen Übersetzung und der Filmübersetzung zu charakterisieren sowie ihre wesentlichen Eigenschaften zu bestimmen;
3. die historischen Etappen der Entstehung und Entwicklung der Filmübersetzung in der Ukraine zu untersuchen;
4. die Strategien und Techniken der Übersetzung englischsprachiger Filmtexte ins Ukrainische zu erforschen und die zentralen Übersetzungsschwierigkeiten zu bestimmen;
5. die Spezifik der Anpassung der Filmübersetzung an die Zielkultur zu analysieren, wobei besonderes Augenmerk auf die Wiedergabe von Eigennamen, Humor und individuellen Charakteridioleten im Kontext der Filmübersetzung gelegt wird.

Zu den Forschungsmethoden, die eine umfassende Analyse der Übersetzungsstrategien und -techniken bei der Übersetzung der Animationsfilmtrilogie «Cars» ermöglichen, gehören: die vergleichende Methode, die deskriptive Methode, die linguistische Analyse, die analytisch-synthetische Quellenbearbeitungsmethode, die Beobachtungsmethode, die Methode der kontinuierlichen Stichprobenerhebung sowie die Komponentenanalyse.

Als Forschungsmaterial wird das Drehbuch der Original-Trilogie «Cars» sowie deren offizielle ukrainische Synchronfassungen, einschließlich einzelner Repliken, Dialoge, lexikalischer Einheiten und Eigennamen verwendet.

Die Arbeit besteht aus einer Einleitung, drei Kapiteln, Schlussfolgerungen, einem Literaturverzeichnis, einer Liste der Online-Quellen, zwei Anhängen, einem Abstract sowie einer Zusammenfassung.

Im ersten Kapitel werden die theoretischen Grundlagen des Begriffs „Filmübersetzung“ dargestellt. Insbesondere werden die zentralen Merkmale, spezifischen Besonderheiten und typischen Problemfelder der Filmübersetzung als Teilbereich der audiovisuellen Translation untersucht. Besonderes Augenmerk gilt der historischen Entwicklung der Filmübersetzung in der Ukraine. Das Kapitel schließt mit einer Analyse der Klassifikationen der audiovisuellen Translation, den wichtigsten Arten der Filmübersetzung sowie deren grundlegenden Unterschieden ab.

Der zweite Abschnitt widmet sich drei miteinander verbundenen Aspekten der Filmübersetzung: Übersetzungsstrategien, Adaptation in der Übersetzung sowie gängigen Übersetzungstechniken und -transformationen. Ihre charakteristischen Merkmale und Anwendungsmöglichkeiten werden anhand ausgewählter Beispiele erläutert und analysiert.

Im dritten Kapitel werden konkrete Fallstudien betrachtet, insbesondere die Übersetzung von Eigennamen und die dabei eingesetzten Übersetzungsverfahren. Ein vergleichbarer Forschungsansatz wird ebenfalls auf die Analyse des Humors im Animationsfilm sowie der Idiolekte der einzelnen Figuren angewandt.

ДОДАТКИ

Приклади адаптації перекладу в українському дубляжі

Адаптація під тематику мультфільму	
Оригінал	Український переклад
<i>Living life in the fast lane.</i>	<i>Жила на широку шину.</i>
<i>We offer a free Lincoln Continental breakfast</i>	<i>Ранкова заправка у нас безплатно</i>
<i>I can't believe this!</i>	<i>Наклейкам своїм не вірю!</i>
<i>What are you talking about?</i>	<i>Тобі що в лобовуху напекло.</i>
<i>Those two are perfect for each other.</i>	<i>Вони два колеса пара.</i>
<i>You know what, old-timer?</i>	<i>Слухай, ретро</i>
<i>Keep it going</i>	<i>Шевели поршнями</i>
<i>Come on now. Im joking.</i>	<i>Ой, не бери до торпеди.</i>
<i>Okey, let's see what you got.</i>	<i>Ну покажи, з яких ти гайок.</i>
<i>You thirsty?</i>	<i>Поршні підсохли?</i>
<i>He is so getting beat today.</i>	<i>Ох, надеру тобі бампер.</i>
<i>You're the only one that's nice to lemons like me, Mater.</i>	<i>У тебе дуже великий та чуйний мотор, Сирник.</i>
<i>Punch me in the face.</i>	<i>Вмаж по капотті.</i>

Адаптація та локалізація під українського глядача	
Оригінал	Український переклад
<i>A Volkswagen Karmann Ghia has no radiator.</i>	<i>У Запорожця горбатого немає радіатора.</i>
<i>There is some great bargains here.</i>	<i>Оце, барахолка як на Троєщині.</i>
<i>You do make a quality mudflapat</i>	<i>Бризковики у вас непогані і ціна</i>

<i>anaffordable price.</i>	<i>пошити.</i>
<i>Hey Lightning, you might want to take notes on this.</i>	<i>«О, глянь. Навчишся так і поїдеш на Х-Фактор»</i>
<i>And before both of them there's the Type 2 buses.</i>	<i>А чи є маршрутки Богдани.</i>
<i>But what if he found that huge oil field just as the world was trying to find something else?</i>	<i>А може він знайшов багато нафти у Дніпрі і хоче на ній заробити.</i>
– <i>Who's Hamilton.</i> – <i>My electronic personal assistant.</i>	– <i>Хто такий Григорій?</i> – <i>Мій електронний персональний асистент</i>
<i>And everyone who's anyone is here today, from the ultra-rich and super-famous to world leaders and important dignitaries.</i>	<i>І гості тут усі як на підбір, зірки, олігархи, магнати, власники корпорацій.</i>
<i>They've called us terrible names: jalopy, rust bucket, heap, clunker, junker, beater, wreck, rattletrap, lemon.</i>	<i>Нас обзивають коритами, відрами, тантасами, іржавими бляшанками, колимагами, корчами, шкарапанами.</i>
<i>He was very musical that way.</i>	<i>Він був таким музикою, що на свадьби кликали.</i>
<i>Thank the manufacturer!</i>	<i>Слава оболонським гаражам!</i>