МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

ФАКУЛЬТЕТ ІНОЗЕМНОЇ ФІЛОЛОГІЇ

КАФЕДРА ТЕОРІЇ ТА ПРАКТИКИ ПЕРЕКЛАДУ З АНГЛІЙСЬКОЇ МОВИ

Кваліфікаційна робота
магістра

на тему **ЛІНГВОСТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕКЛАДУ КІНОТЕКСТУ З АНГЛІЙСЬКОЇ НА УКРАЇНСЬКУ МОВУ (НА МАТЕРІАЛІ СЕРІАЛУ BREAKING BAD)**

Виконав: студент 2 курсу Магістратури,
групи 8.0353-ап
спеціальності 035 Філологія
спеціалізації 035.041 Германські мови та літератури (переклад включно),
перша – англійська
освітньо-професійної програми
Переклад (англійський)
Войтов Герман Володимирович

Керівник: к. ф. н., доц. Хацер Г.О.

Рецензент: к.ф.н. Сєдакова М. В.

Запоріжжя – 2024

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Факультет іноземної філології
Кафедра теорії та практики перекладу з англійської мови
Освітній рівень магістр
Спеціальність 035 Філологія
Спеціалізація 035.041 Германські мови та літератури (переклад включно), перша – англійська
Освітньо-професійна програма Переклад (англійський)

ЗАТВЕРДЖУЮ
Завідувач кафедри _____
_____
«___» _____ 20__ року

З А В Д А Н Н Я
НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ МАГІСТРА
ВОЙТОВА ГЕРМАНА ВОЛОДИМИРОВИЧА
(прізвище, ім'я, по батькові)

1. Тема кваліфікаційної роботи магістра (проєкту) «Лінгвостилістичні особливості перекладу кінотексту з англійської на українську мову (на матеріалі серіалу Breaking Bad)»
Керівник кваліфікаційної роботи (проєкту) Хацер Ганна Олексіївна к.ф.н., доц.
затверджені наказом ЗНУ від «27» лютого 2024 року № 352-с
2. Строк подання студентом кваліфікаційної роботи (проєкту) 29.11.2024 р.
3. Вихідні дані до кваліфікаційної роботи (проєкту)
теоретичні засади дослідження кіносеміотики, а також роботи вчених у сфері перекладознавства, а зокрема кіноперекладу.
4. Зміст розрахунково-пояснювальної записки (перелік питань, які необхідно розробити)
1) дослідити поняття кінотексту;
2) виокремити різні види кінотексту та їх особливості;
3) розглянути особливості переклад кінотекстів й виявити найпоширеніші перекладацькі трансформації, які використовуються при перекладі.

5. Консультанти розділів кваліфікаційної роботи магістра (проєкту)

Розділ	Прізвище, ініціали та посада консультанта	Підпис, дата	
		завдання видав	завдання прийняв
Вступ	Хацер Г. О., к.ф.н., доц.	07.06.2024	07.06.2024
Розділ 1	Хацер Г. О., к.ф.н., доц.	02.09.2024	02.09.2024
Розділ 2	Хацер Г. О., к.ф.н., доц.	01.10.2024	01.10.2024
Висновки	Хацер Г. О., к.ф.н., доц.	21.10.2024	21.10.2024

6. Дата видачі завдання 03.06.2024 р.

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№ з/п	Назва етапів кваліфікаційної роботи магістра	Строк виконання етапів роботи (проекту)	Примітка
1.	Пошук наукових джерел з теми дослідження, їх аналіз	лютий – квітень 2024	виконано
2.	Добір фактичного матеріалу	травень 2024	виконано
3.	Написання вступу	червень 2024	виконано
4.	Написання теоретичного розділу	вересень 2024	виконано
5.	Написання практичного розділу	жовтень 2024	виконано
6.	Формулювання висновків	жовтень 2024	виконано
7.	Проходження нормоконтролю	листопад 2024	виконано
8.	Одержання відгуку та рецензії	листопад–грудень 2024	виконано
9.	Захист	грудень 2024	виконано

Автор роботи несе персональну відповідальність за відсутність в роботі несанкціонованих текстових запозичень (академічного плагіату)

Магістрант _____ Г.В. Войтов
(підпис) (ініціали та прізвище)

Керівник роботи _____ Г.О. Хацер
(підпис) (ініціали та прізвище)

Нормоконтроль пройдено

Нормоконтролер _____ Г.О. Хацер
(підпис) (ініціали та прізвище)

ЗМІСТ

ВСТУП 3

РОЗДІЛ 1 ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ КІНОТЕКСТУ 5

1.1 Поняття «кінотекст» та його особливості 5

1.2 Класифікація кінотекстів 244

1.3 Переклад кінотекстів як окремий вид перекладу 311

РОЗДІЛ 2 ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕКЛАДУ АНГЛОМОВНИХ КІНОТЕКСТІВ УКРАЇНСЬКОЮ МОВОЮ (НА МАТЕРІАЛІ СЕРІАЛУ BREAKING BAD) 400

2.1 Серіал Breaking Bad та його характерні риси 400

2.2 Лексико-стилістичні перекладацькі трансформації при перекладі серіалу Breaking Bad 455

2.3 Граматичні перекладацькі трансформації при перекладі серіалу Breaking Bad 74

ВИСНОВКИ 81

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ 84

РЕФЕРАТ

Дипломна робота – 89 стор., 55 джерел

Об'єкт дослідження: англомовні кінотексти та їх переклади українською мовою.

Мета роботи: виявлення та аналіз особливостей перекладу кінофільмів з англійської на українську мову.

Теоретико-методологічні засади: дослідження кіносеміотики (К. Мец, У. Еко, П. Пасоліні), а також роботи вчених у сфері перекладознавства (В. І. Карабан, І. В. Корунець, О. В. Ребрій), а зокрема кіноперекладу (А. О. Валькова, Т. В. Журавель, Т. В. Кропінова, Т. Г. Лукьянова та інші).

Отримані результати: кінотекст являє собою складну систему кодів та при цьому може також сприйматися як продукт творення колективного автора, адаптація художнього тексту у кінофільмі та явище, що виражається засобами з різних семіотичних систем. Серед його характерних рис присутні знаковість, полікодовість, схожість з художнім текстом, ієрархічна структура та поліморфізм. Кінотекст може класифікуватися за багатьма критеріями, зокрема за змістом, метою та комунікативними принципами, жанром, цільовою аудиторією тощо. Серед основних складнощів перекладу кінотексту наявні переклад сленгових висловлювань, адаптація графічних та нелінгвістичних засобів кінотексту, а також співвіднесеність письмового тексту з відеорядом, що потребує використання різноманітних трансформацій. Аналіз перекладу кінотексту проведено на матеріалі американського серіалу Breaking Bad.

Ключові слова: *кінотекст, полікодовість, мультимодальність, класифікація, перекладацька трансформація, лексична одиниця.*

ВСТУП

Кіно, як музика та книги, є невід'ємною частиною сучасного життя і такою ж невід'ємною частиною перекладацької сфери. Перекладацька діяльність передбачає роботу з текстом, який в рамках кіномистецтва здобув окремий різновид – кінотекст.

Ця робота присвячена аналізу лінгвостилістичних особливостей перекладу кінотексту з англійської на українську мову на матеріалі серіалу Breaking Bad («Пуститися берега»).

Актуальність роботи обумовлена тим, що в наш час українські адаптації продуктів кіномистецтва користуються попитом, але при цьому не існує значної кількості наукових робіт, присвячених аналізу цієї теми.

Наукова новизна роботи полягає у комплексному аналізі адаптації серіалу, детальному аналізі перекладацьких трансформацій та визначенні найбільш розповсюджених технік перекладу.

Об'єктом дослідження є англомовні кінотексти та їх переклади українською мовою.

Предметом дослідження є лінгвостилістичні особливості перекладу англомовних кінофільмів, а також труднощі, які виникають під час їх перекладу.

Метою дослідження є виявлення та аналіз особливостей перекладу кінофільмів з англійської на українську мову.

Для дослідження поставленої мети необхідно вирішити наступні **завдання**:

1) дослідити поняття кінотексту;

2) виокремити різні види кінотексту та їх особливості;

3) розглянути особливості переклад кінотекстів й виявити найпоширеніші перекладацькі трансформації, які використовуються при перекладі;

Матеріалом дослідження є серіал Breaking Bad.

Методи дослідження. Дослідження здійснювалось на основі використання таких методів та прийомів: лінгвістичного аналізу, методу аналізу словникових дефініцій та статистичних методів обчислення кількісних результатів.

Практична значущість дослідження полягає у можливості використання його результатів під час проведення семінарських занять з перекладознавства.

Робота пройшла **апробацію** на 1 науково-практичній студентській конференції. Результати дослідження представлено в 1 публікації:

Войтов Г. В. Лексико-граматичні трансформації при перекладі кінотексту з англійської на українську мову (на матеріалі серіалу Breaking Bad). Збірник наукових праць студентів, аспірантів, докторантів і молодих вчених «Молода Наука-2024». Запоріжжя: Запорізький національний університет, 2024. С. 95-96

Структура роботи: дослідження складається зі вступу, двох розділів, висновків та списку використаної літератури.

У вступі подано загальні відомості про дану наукову працю, починаючи від умотивування теми, мети, завдань, актуальності дослідження, визначення об’єкту, предмету та структурування роботи.

У першому розділі подаються загальні відомості про сутність кінотексту, його різновиди, особливості аудіовізуального перекладу, а також труднощі, з якими може зіткнутися перекладач у процесі їх адаптації.

Другий розділ містить дослідницькі матеріали щодо перекладу кінотексту серіалу Breaking Bad. Основним напрямком, на який ми будемо спиратися під час підготовки практичної частини буде класифікація перекладацьких трансформацій, презентована у праці української дослідниці Т. В. Кропінової.

У висновках подано загальний варіант теоретичної частини роботи, а також висновки на основі аналізу, проведеного у практичній частині.

Загальна кількість сторінок 89, кількість використаних джерел 55.

РОЗДІЛ 1
ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ КІНОТЕКСТУ

1.1 Поняття «кінотекст» та його особливості

Кінотекст – це знакова система всередині кінострічки; її особливістю є поліморфізм, тобто кінотекст може існувати в різних формах, будь то репліки персонажів, візуальні текстові зображення, саундтрек всередині фільму тощо. Основна мета кінотексту – передати інформаційно-емоційне повідомлення глядачу. Таким чином, ми можемо стверджувати, що кінотекст – це повідомлення, яке за допомогою аудіовізуальних образів передається реципієнту.

Кінотекст являє собою комбінацію семіотичних кодів. З усіх кодів кінотексту найбільш розповсюдженим та звичним є вербальна мова, тобто репліки персонажів або закадровий голос. За допомогою цих повідомлень глядачеві передається основна інформація щодо подій у кінострічці. Цей вид тексту має свої особливості, відповідно існує й окрема сфера перекладу, що спеціалізується саме на адаптації кінотекстів.

Науковий інтерес до кінотексту почав розвиватися на початку XX ст. В ті часи з’явилося поняття «кінорече́ння» та «кіномовна система», таким чином кіно за своєю структурою порівнювалося з мовою, а також з літературою. В цілому протягом історії дослідження явища кінотексту різні дослідники приходили висновків, що кіно має багато спільного з літературою.

Однією з найбільш комплексних робіт є наукова праця німецьких дослідників Я. Вілдфойєр та Дж. Бейтмана. [Wildfeuer, Bateman 2017, p. 18] В ній вони загострюють увагу на сутності поняття кінотексту та історії його розвитку. В результаті вчені приходять висновків, що наукові дискусії стосовно кіно як

своєрідної мовної системи розвивалися ще на початку ХХ ст. У якості прикладу вони приводять концепції двох радянських кінорежисерів Дзиґа Вертова та Р. С. Ейзенштейн. Перший на початку 1920-х років запропонував поняття «кіноречення» та «кіномовна система», в той час як останній у 1949 підкреслив тісний зв'язок між кіно та літературою, які мають схожу структуру. Р. С. Ейзенштейн бачив в літературних творах ознаки виробу кіномистецтва (він вважав, що праці Ч. Діккенса за своєю структурою є кінематографічними), а в виробах кіномистецтва – ознаки літературного твору (згідно з баченням дослідника, кінострічки Д. В. Гріффіта мають схожість з літературним текстом, адже він використовував ідентичні прийоми нарації. В результаті концепції Д. Вертова та Р. С. Ейзенштейна про тісний зв'язок кіно та літератури створив підґрунтя для подальших досліджень, направлених на аналіз зв’язку між продуктами кіномистецтва та вербальною мовою. [Wildfeuer, Bateman 2017, p. 18]

В науковому середовищі розвивалися дискусії щодо сутності кіно як своєрідної форми тексту. Як стверджують вчені, існувало два бачення.

Згідно до першого, вчені фокусувалися на питанні, чи може взагалі кіно розглядатися як своєрідна форма тексту. Первісно терміну «кінотекст» не існувало, натомість розповсюдженим було поняття «мова кіно». Це поняття активно вживалося протягом декількох років, тож факт існування цього явища був цілком логічним. Проте на той момент не існувало жодних наукових робіт, які б могли розкрити та затвердити це поняття. Тож актуальним залишалося було питання стосовно сутності терміну «мова кіно» – чи це з одного боку мовний зворот, метафора, чи з іншого боку цей термін дійсно передає ідею тісного зв’язку між мовою та кінематографією як семіотичними системами. Однією з основних наукових концепцій, що передають цю ідею, є погляд В. І. Пудовкіна. Кінорежисер висловив думку, що кіно є своєрідним текстом: наче слова, що складаються у цілісний текст, кадри складаються у цілісну картину та тим самим формують кінофільм. Такий погляд на структуру кіно окрім В. І. Пудовкіна був

також висунутий іншими дослідниками, в результаті чого тема синтезу теорії кіно та семіотики стала розповсюдженою у науковому середовищі. Згодом розвинувся цілий окремий розділ семіотики – кіносеміотика. У цій сфері найбільш відомими авторами визнаються К. Мец, У. Еко та П. Пазоліні. Наукові доробки цих вчених розглядаються в роботі Я. Вілдфойєр та Дж. Бейтмана. [Wildfeuer, Bateman 2017, p. 20]

За К. Мецом, кіно являє собою складну систему кодів. Зокрема, вчений серед цих кодів виділяє візуальне зображення, музичне супроводження, мовлення, звукові ефекти та титри. В сфері кіно коди поєднуються разом, в результаті чого виникає кінофільм. При цьому К. Мец не вважає кіно текстом, натомість стверджуючи, що процес створення кіно представляється можливим за допомогою тексту як знакової системи. [Metz 1974, p. 64]

У. Еко висловив схожу позицію стосовно сутності кіно. За його баченням, кіно являє собою код та створюється за допомогою трансформації художнього тексту у «мову кіно». Таким чином, кіно є іншою формою передачі інформації від творця реципієнтові. [Eco 1977, p. 16]

Згідно з поглядом П. Пазоліні кіно є «писемною мовою реальності». Концепція вченого передбачає погляд на кіно як відтворення реальності в усіх її проявах. В цьому плані кіно перевершує літературу, адже на відміну від останньої включає в себе як візуальну, так і звукову складові. [Pasolini 1976, p. 542]

Тож якщо підсумувати погляди провідних вчених на структуру кіно, кінофільм первісно є текстом, що містить у собі те чи інше повідомлення. У процесі створення кіно цей текст трансформується у мову кіно – кодову систему, що має в своїй основі наступні компоненти: візуальне зображення (кадри), мовлення (репліки персонажів), звукове супроводження (музика, звукові ефекти), графічний текст (текст газети, написи, титри тощо). Якщо поставити питання, чи можна вважати кіно текстом, то відповідь – так, але частково. Саме по собі кіно не є текстом в буквальному сенсі. Кіно має зовсім іншу форму, але при цьому

текст лежить в основі створення кіно. Кіно структурно нагадує текст, адже він також несе певну думку. Більш того, кіно притаманні універсальні текстові категорії, чому також присвячені наукові роботи деяких вітчизняних вчених. Різниця між кіно та текстом полягає в тому, що в першому основна думка виражається за допомогою аудіовізуальних образів.

У той же час мали місце наукові дискусії, в рамках яких увага зосереджувалася на понятті тексту та його структурі; досліджувалися поняття кіноаналізу та методів його вивчення. В результаті поняття кіноаналізу розглядалося з одного боку як «емпірично-раціональна» діяльність, а з іншого – як явище, ідентичне літературному аналізу. Тож існувала точка зору, що підхід до аналізу кінопродукції підпорядковується тим же самим принципам, що й аналіз літератури. Щодо поняття тексту, то воно спочатку розглядалося виключно як літературне явище, а пізніше виникла думка, що текстом є явище, яке можна пізнати тільки у процесі «читання», тобто безпосереднього сприйняття. Таким чином, поняття «текст» набуло ширшого значення. [Wildfeuer, Bateman 2017, p. 21]

Підкреслюючи зв'язок кінематографії та тексту, вчені Я. Вілдфойєр та Дж. Бейтман визначають це явище як структуру, що складає основу кінопродукції. У той же час кінофільм вони характеризують як «текстовий артефакт», підкреслюючи його особливість репрезентувати та інтерпретувати художній текст. [Wildfeuer, Bateman 2017, p. 22]

Підводячи підсумки, в ході свого дослідження вченим Я. Вілдфойєр та Дж. Бейтман вдалося довести схожість між кінематографією та літературою. Ця схожість полягає в тому, що основу для обох цих явищ складає текст. Первісно ключовою функцією тексту є передача того чи іншого повідомлення реципієнту. У літературі текст не змінює своєї форми, в той час як у рамках кінематографії він трансформується в аудіовізуальні образи та набуває полікодовості. Сам процес створення кіно полягає у перетворенні тексту у своєрідну

«мову кіно» – кінотекст. Функція кінотексту залишається незмінною – він перш за все передає повідомлення та думку глядачу, але це повідомлення доставляється за допомогою інших кодів – візуального зображення, мовлення героїв, звукового супроводження та графічних текстових зображень.

Гідною уваги є робота американського кіноісторика Р. Ф. Колкера, в якій він досліджує поняття кінотексту, його статичну та водночас динамічну природу, а також проводить паралель між художнім текстом та його відображенням у кінематографі. Своє дослідження він починає з того, що поєднує поняття «кіно» та «текст» в одне ціле. Вчений презентує генералізоване визначення кіно, інтерпретуючи його як «те, що ми бачимо в кінотеатрі або при перегляді відеокасети». [Kolker 2024, p. 12]

В той же час текст визначається Р. Ф. Колкером як «послідовна, розмежована та логічна структура значення», а також як «структура, що включає в себе послідовність образів (зображення, слова, звуки), що співвіднесені один з одним в рамках єдиного контексту, що в свою чергу є сюжетом або наративом.» Тобто текст за Р. Ф. Колкером є універсальним явищем, що може бути застосоване до різних сфер культури. Навіть образотворче мистецтво та телебачення він вважає своєрідними текстами – в них також передається та чи інша думка, вони розповідають певну історію, але в цьому процесі задіяні інші образи. [Kolker 2024, p. 14]

В цілому якщо спиратися на концепцію Р. Ф. Колкера, текстом є будь-який образ, який має сенс, піддається визначенню та може бути сприйнятий реципієнтом. За цим принципом і кіно також являє собою своєрідний текст – він несе певну думку, його можна пояснити (більш того, інтерпретувати різними способами) та сприйняти (побачити, почути). Безпосередньо сам Р. Ф. Колкер дає наступне визначення кінотексту: «Кінотекст – це множинна, складна, одночасно статична та змінна структура, створена режисерами, які зробили її цілісною, та глядачами, які є суб’єктами її сприйняття.» [Kolker 2024, p. 15]

Далі вчений проводить аналіз того, як художній текст трансформується у кінотекст. Р. Ф. Колкер фокусується на історії розвитку кіно на початку XX ст., аналізуючи результати роботи американського кінорежисера Д. В. Гріффіта. Останній був засновником технік, що в купі складали класичний кінематографічний стиль. Ці техніки являють собою методи трансформації літературного тексту у кінотекст («мову кіно»). Таким чином, ті чи інші елементи літературного тексту набувають інших форм. В таблиці нижче наводяться способи відображення складових художнього твору у літературі та кінематографі.

Таблиця 1.1

Вираження складових художнього твору у літературі та кіно

Складова художнього твору	Вираження у літературі	Вираження у кіно
Спосіб оповідання	Речення замінюють одне одного, при цьому будучи розділеними крапками.	Кадри йдуть один за одним, будучи розділеними монтажними склейками, що робить оповідання безперервним.
Події, що відбуваються одночасно, але в різних локаціях	Неможливо одночасно зобразити дві події (події, що відбуваються одночасно, описуються послідовно).	Подібні епізоди демонструються одночасно та перериваються, що створює напругу.

Продовження Таблиці 1.1

Діалоги	Діалог оформлений у вигляді реплік персонажів, що позначаються тире або іменем героя, кому належить та чи інші репліка.	Діалоги оформлюються у вигляді зйомки «з плеча» героя, при чому кадр змінюється у відповідності до того, який персонаж говорить в конкретний момент часу.
Роль реципієнта	Читач спостерігає за подіями зі сторони, його взаємодія з персонажами мінімальна.	Існує безліч прийомів, що дозволяють глядачу більше поринути у сюжет. Автор наводить приклад зйомки, коли бачення глядача стає однім цілим з баченням персонажа, що реалізується серією кадрів, які спочатку демонструють самого персонажа, а пізніше те, на що він дивиться. Таким чином, глядач стає невід'ємною частиною кінематографічного світу.

Таким чином, Р. Ф. Колкер доводить, що кінотекст є більш універсальним явищем у порівнянні з художнім текстом, що зумовлюється використанням більшого спектру технік оповідання.

Наукова праця Р. Ф. Колкера також примітна тим, що він демонструє приклад того, як літературний текст стає кінотекстом. У якості прикладу він знову бере Д. В. Гріффіта, основною технікою оповідання якого був перетин подій. Літературним еквівалентом цієї техніки є фрази «у той же час», «у іншій частині міста» або «пізніше того ж дня». В кіно ці фрази вплітаються за допомогою субтитрування, коли на екрані з'являється безпосередньо сама фраза, закадрового озвучування тієї ж фрази, послідовної демонстрації двох подій, коли оповідання переключається з одного героя на іншого та навпаки, а також одночасного демонстрування двох різних подій, що можна побачити, наприклад, у творчості Гая Річі. Цей приклад демонструє, як літературний текст трансформується у кінотекст, при цьому останній може як залишитися незмінним за формою (текст залишається текстом), так і набути інших форм за допомогою кінематографічних технік оповідання. [Kolker 2024, p. 20]

Згідно до Р. Ф. Колкера, кінотекст є водночас статичною та динамічною структурою, розробленою кінотворцями. Виходячи з його дослідження, кінотекст можна охарактеризувати як літературний текст, що за допомогою різних кінематографічних технік набув іншої форми, при цьому варто також враховувати, що деякі його складові, як наприклад фраза «у той же час», можуть залишитися незмінними за формою у самому фільмі.

Серед вітчизняних робіт виокремлюється дослідження А. В. Хіміча, в якому він проводить аналіз роботи режисера з кінотекстом. Входячи з його статті, кінотекст – це втілення літературного тексту у кінофільмі. Кінотекст є продуктом роботи режисерів, а серед його ознак вчений виділяє, по-перше, «тенденцію передання змісту фільму через діалог персонажів між собою», а по-друге, «функцію передання фабули, тобто інтриги та послідовності подій». Таким чином, дослідник підкреслює, що основну долю змісту кінотексту в собі несуть діалоги персонажів. [Хіміч 2024, с. 91]

Також серед ознак кінотексту А. В. Хіміч виділяє його «підпорядкованість структурі побудови подій (сюжетно-лінійній композиції) та змісту діалогу», на основі чого ми можемо стверджувати, що автор сценарію – це своєрідний «архітектор», який створює основу кінопроекту – його сюжет та композицію, в той час як режисер – це «інженер», який є відповідальним за технологічний аспект фільму, тобто знаходить шляхи втілення сюжету (тексту) у реальність. Кінцевим продуктом цього процесу є кінотекст, який втілює в собі особливі форми оповідання подій. [Хіміч 2024, с. 92]

Стаття А. В. Хіміча примітна також тим, що він виділяє два різновиди кінотексту: простий та складний. Простий кінотекст, як вважає автор, передбачає використання широкого спектру кінематографічних прийомів та технік, що в свою чергу зумовлено необмеженістю часу, простору та дії в самому фільмі. Складний кінотекст, в свою чергу, є характерним для кінофільмів, події яких відбуваються в одному місці, і які слідують правилу трьох єдностей – часу, простору та дії. Такі обмеження звужує кінематографічні можливості, що в свою чергу ускладнює задачу зробити кіно динамічним та цікавим для глядача. [Хіміч 2024, с. 93]

Кінофільми, які слідують правилу трьох єдностей, автор в свою чергу ділить ще на дві категорії кінотексту: адаптації театральної драматургії та кінотвори, в яких «локалізація часу, простору та дії використовується як зручне тло для режисерського висловлення». Продовжуючи цю тему, автор аналізує кінотекст адаптацій п’єс, який по суті складається з діалогів персонажів. В подібних творах основні події, основна думка та рух подій реалізуються перш за все через діалоги. Серед таких робіт автор виділяє кінострічки «Різанина» Р. Поланскі, «Клуб “Сніданок”» Д. Г´юза, а також «Малкольм і Мері» С. Левінсона. Стосовно другої категорії кінотексту, то в фільмах з цієї категорії правило трьох єдностей функціонує для створення «особливої авторської стилістики» та для демонстрації певного задуму автора.

Такий кінотекст є ширшим, в ньому присутні кінематографічні прийоми, що більше розкривають характери персонажів та ставлення самого автора до подій. У цьому контексті автор у якості прикладів наводить кінострічки «12 розгніваних чоловіків» С. Люмета, «Екстаз» Г. Ное та «Моя вечеря з Андре» Л. Маля. Кінотекст також може включати в себе техніки для передачі внутрішнього стану персонажа, що в свою чергу додає твору глибини (приклад – фільм «Лок» С. Найта). У висновках автор виділяє особливості складного кінотексту та виокремлює наступні інструменти для оповіді такого кінотексту:

– камерний погляд режисера, що підкреслює його ставлення до подій та героїв;

– камерний погляд персонажа-автора, що передає його особисті думки, емоції та переживання;

– аудіовізуальне вираження стану персонажа, що підкреслює його ставлення до подій;

– особливе акторське існування, що демонструє людські стосунки. [Хіміч 2024, с. 95]

На основі статті автора, кінотекст є втіленням літературного тексту (сценарію) на екрані, який виражається перш за все у формі діалогів персонажів (особливо це є характерним саме для складного кінотексту) та чия ключова функція – передача послідовності подій. Кінотекст є продуктом творення режисера та може бути ускладнений останнім, що виражається у включенні до фільму додаткових прийомів та технік, направлених на надання історії більшої цілісності та глибини.

Аналізуючи особливості здійснення перекладацького аналізу кінотексту, вітчизняна дослідниця Т. В. Журавель виділяє в тому числі й характерні особливості цього явища. Кінотекст вона описує як «креолізований текст», тобто утворений за допомогою як вербальної, так і невербальної складових, а також як

«результат взаємодії двох різних семіотичних систем». Серед особливостей кінотексту вчена також виділяє його поліморфізм – кінотекст існує як в усній формі (дублювання), так і в письмовій (субтитрування). Окрім поліморфізму кінотексту також властива полікодовість. У підтвердження цієї тези Т. В. Журавель приводить наукову роботу іспанського дослідника Ф. Чаума, в якій він виділяє наступні коди кінотексту: лінгвістичний, паралінгвістичний, музичний, код звукового супроводу, іконографічний, фотографічний, кадровий, графічний та код мобільності. У висновках до своєї роботи Т. В. Журавель підкреслює, що кінотекст – це явище зі специфічною природою, що відрізняється від інших видів тексту. [Журавель 2019, с. 67] Таким чином, дослідницею було виділено таку ознаку кінотексту, як «креолізованість», тобто поєднання в собі вербальних та невербальних компонентів. В інших аспектах її думки схожі з думками К. Меца, який також серед ключових ознак кінотексту виділяв його полікодовість.

Українська дослідниця Г. Хуторна висловлює схожу з Т. В. Журавель думку стосовно сутності кінотексту. Серед його ознак вона також відмічає полісеміотичну природу кінотексту та його полікодовість. Окрім цього, в її дослідженні кінотекст також інтерпретується як «креолізований текст», в структурі якого наявні як вербальні, так і невербальні засоби вираження. Кінематографію дослідниця описує як своєрідну лінгвістичну систему, що включає в себе два компоненти: письмовий (титри та написи, що є частиною світу в фільмі) та усний (мовлення акторів, закадровий голос та пісні). Але при цьому кінематографія включає в себе й іншу систему – екстралінгвістичну, що поєднує в собі звуковий (звуковий супровід разом з музикою) та візуальний (зображення героїв, їх рухів, пейзажів, інтер’єру, а також спецефекти) компоненти. [Khutorna 2022, p. 44] Ми можемо зробити висновок, що статті Т. В. Журавель та Г. Хуторни є схожими відповідно до їх поглядів на кінотекст як різновид креолізованого тексту, що характеризується поліморфізмом та полікодовістю.

Гідною уваги ми також вважаємо роботу польської дослідниці А. Лісієска. В своїй праці вчена запозичує підходи вчених Г. Кресса, Т. ван Леувена, Е. Берна, Я. Вілдфойер, а також Дж. Бейтмана, які вважають мультимодальний підхід найбільш доречним у контексті дослідження кінотексту. Таким чином, поняття «кінофільм» характеризується вченою як «мультимодальний текст», який поєднує в собі три семіотичні коди – зображення, звук та мова. В результаті поєднання цих трьох кодів створюється мультимодальне повідомлення; саме по собі кіно передає повідомлення за допомогою змістовних фрагментів, що складаються з картинок, що рухаються, мови кіно та звуків. [Lisieska 2019, p. 53]

А. Лісієска також висуває погляд дослідника Г. Гілларда на кінотекст, який останній вважає подібним до літературного процесу, і відповідно процес перегляду фільму порівнюється ним з процесом читання літературного твору. [Lisieska 2019, p. 54]

Розглядаючи концепцію кінотексту як подоби літературного тексту, А. Лісієска проводить аналіз їхньої структури та приходить висновків, що літературний текст та кінотекст мають спільну внутрішню структуру в тому плані, що в основі цієї структури наявні ідентичні рівні побудови, що виражаються літературною мовою та мовою кіно відповідно. При цьому їхні ієрархічні структури є різними.

Структура кінотексту є водночас лінійною та ієрархічною. З одного боку, вона відповідає структурі літературного твору, тобто таким же чином складається з зав’язки, розвитку дій та розв’язки; з іншого боку, кінотекст є ієрархічним, що виражається в його діленні на рівні. В контексті цієї думки А. Лісієска описує концепцію Дж. Суейлза, який вважав, що в основі структури кінотексту лежать «дії» (moves), які в свою чергу складаються з «кроків» (steps), за рахунок чого і створюється ієрархія кінотексту.

Розглядаючи кінофільм британського режисера А. Паркера «Слава» 1980 р., А. Лісієска наводить приклад ієрархічної системи кінотексту:

Крок 1 Студенти демонструють свої таланти

Експозиція ⟶ **Дія 3** Їдальня ↕

Крок 2 Доріс зустрічається з Монтґомері на сходах

Таким чином, дослідниця підтверджує думку про те, що кінотекст має в своїй основі як лінійну, так і ієрархічну структури. [Lisieska 2019, p. 54]

Кінофільми як мультимодальні тексти у своїй статті розглядає також дослідниця Н. Баумгартен. Кіно вона інтерпретує з одного боку як засіб передачі інформації, тобто кіно згідно з Н. Баумгартен є системою обробки інформації та знаків. знакову систему та текст. Окрім цього, кіно також вважається знаковою системою, що складається з взаємозалежних елементів. І разом з цим, Н. Баумгартен вважає кіно своєрідним текстом, тобто набором знаків, що входять до кінематографічної системи. [Baumgarten 2008, p. 8]

Відмінність знакової системи кіно від інших знакових систем (мова, візуальна комунікація, мова тіла тощо) дослідниця бачить в тому, що перша експлуатує інші знакові системи в процесі створення кінотексту. Тобто особливість кінематографічної знакової системи полягає в тому, що вона використовує всі інші, «екстракінематографічні» знакові системи. Структурно дослідниця визначає кінотекст як «синтез смислових елементів кінематографічної системи та інших елементів, що мають значення, адже належать до інших семіотичних систем». Посилаючись на концепції Г. Кресса та Т. ван Леувена, дослідниця визначає мультимодальність, тобто поєднання елементів з різних семіотичних систем в одній структурі, як основну ознаку кінотексту. Відповідно до цього, кінофільм Н. Баумгартен визначає як «мультимодальний текст», що складається з різних шарів значення, що в свою чергу обєднуються між собою через візуальну та звукові складові кінофільму. Заглиблюючись у структуру кінотексту, дослідниця виділяє мову як одну з ключових його складників. [Baumgarten 2008, p. 16]

У кіно мова використовується для конструюванні діалогів або мовлення персонажів. В контексті діалогу дослідниця виділяє два види інформації: візуальна інформація та вербальна інформація. Перша виражається у рухах губ, виразі обличчя мовця та його фізичній активності; остання виражається в самому тексті діалогу або мовлення. Ці дві складові існують одночасно та знаходяться в постійній синхронії. Поєднання візуального та вербального Н. Баумгартен вважає ключовою ознакою кінотексту. У висновках до своєї роботи Н. Баумгартен підкреслює, що в рамках кіно візуальна та вербальна знакові системи вступають у зв'язок одна з одною, і певний вербальний елемент має відповідати конкретному візуальному елементу; за відповідність одних елементів іншим відповідають творці самого фільму. [Baumgarten 2008, p. 18]

У своїй статті польський дослідник В. Шохнер досліджує процес адаптації літературного тексту у кіно на прикладі твору С. Кінга «Ріта Гейворт і втеча з Шоушенка». Ми вважаємо, що це найкращий спосіб продемонструвати, як літературний текст трансформується у кінотекст. У статті вчений приводить цитату польського дослідника М. Хопфінгера, який визначає кінотекст як «інтерпретацію літературного твору, що відтворюється за допомогою кінематографічної системи знаків». Сам автор статті інтерпретує фільм як текст та посилається на роботи інших дослідників, що підтверджують цю думку; серед цих дослідників Дж. Монако, Т. Грущик, Я. Вілдфойер та Дж. Бейтман. Порівнюючи літературний текст з кінотекстом, дослідник підкреслює їх різницю, що полягає в засобах висловлення думки. Літературний текст є мономодальним, адже в ньому інформація передається читачу за допомогою лише одного коду – мови, що є знаковою системою. [Szochner 2019, p. 174]

Кінотекст в свою чергу є мультимодальним, адже в ньому основна думка виражається за допомогою трьох кодів: зображення, лінгвістичні (мовлення персонажів) та фонові (музика) звуки. Таким чином, переглядаючи фільм, ми одночасно бачимо візуальну складову, чуємо мовлення героїв разом зі звуковим

супроводом. Також дослідник аналізує кінотекст на рівні структури, порівнюючи мовний знак з кінематографічним знаком. За Ф. де Соссюром, в основі мовного знаку лежать два елементи: акустичний образ (форма позначення) та зміст (те, що позначається). Таким чином, в рамках літературного тексту існує лише одна форма вираження думки. [Szochner 2019, p. 176]

Кінематографічний знак в свою чергу може бути виражений у формі конкретного об'єкту на екрані, реквізиту, персонажу або звукового супроводу. Також варто відмітити, що кінематографічний знак структурно об'єднує в собі ознаки мовного знаку та немовного знаку. У якості прикладу того, як мономодальний текст (твір С. Кінга) трансформується у мультимодальний (адаптація Ф. Дарабонта), В. Шохнер аналізує момент з фільму. В літературному тексті описується втеча головного героя з в'язниці: «Ливень був неймовірний, всю ніч йшов дощ та звучали гуркіти грому.» У творі інформація передається реципієнту за допомогою лише одного семіотичного коду, в той час як в кінофільмі ця ж сама інформація виражена одразу трьома кодами: ми бачимо спалахи блискавки, гуркіт грому, краплі дощу та шелест дерев (візуальна складова) та водночас чуємо закадровий голос героя разом зі звуками бурі та саундтреком фільму. [Szochner 2019, p. 179]

Таким чином, в своїй роботі дослідник на конкретному прикладі продемонстровав різницю між літературним текстом та кінотекстом на рівні їхньої структури. Вченим було доведено, що у літературному тексті думка як правило виражається за допомогою лише одного семіотичного коду – письмової мови (насправді, літературний текст може вважатися мультимодальним, якщо він доповнюється ілюстраціями), у той час як в кінотексті інформація може передаватися реципієнту водночас за допомогою трьох кодів: зображення, мовлення героїв та звуковий супровід.

Сутність кінотексту розглядає у своїй роботі вітчизняна дослідниця Т. Г. Лукьянова. Перш за все вона характеризує фільм як «полісеміотичне явище,

здатне передавати значення через зображення, мовлення та музику». Таким чином, вона виділяє явище полікодовості фільму, що описувалося в інших дослідженнях, що розглядалися до цього. Аналізуючи явище кінотексту, вчена визначає його як «найбільш типову форму креолізованого тексту», як «зв'язне, цілісне і завершене повідомлення, що виражається за допомогою вербальних і невербальних знаків», а також як «продукт суб'єктивного осмислення дійсності колективним автором (сценарист, режисер та інші спеціалісти, задіяні у створенні кінотвору)». Цими трьома інтерпретаціями кінотексту дослідниця виділяє водночас його структурні особливості, спосіб вираження та ідейний бекграунд. [Лукьянова 2019, с. 9]

Заглиблюючись у структуру кінотексту, Т. Г. Лукьянова визначає кадр як основну його одиницю. Кадр робить кінотекст дискретним, і в цьому аспекті дослідниця порівнює мову кіно з традиційною мовою. Поєднання кадрів за допомогою монтажу вчена порівнює з «поєднанням морфем у слова, а слів – у речення». В цілому дослідниця висловлює думку, що «кінотексту притаманні універсальні текстові категорії, що є обов'язковими для художнього тексту». Таким чином, на основі концепції, викладеної Т. Г. Лукьяновою, ми можемо стверджувати, що кінотекст є окремим різновидом мови, що має схожий принцип побудови, але різні структурні складові та коди вираження. За внутрішніми складовими вчена ділить кінотекст на художній (в ньому переважають іконічні (невербальні) знаки та стилізоване розмовне мовлення) та нехудожній (в ньому переважають індексальні знаки і наукова/публіцистична мова). [Лукьянова 2019, с. 11] Підводячи підсумки, ми можемо стверджувати, що Т. Г. Лукьянова в процесі визначення сутності кінотексту запозичує концепції мультимодальності, полікодовості та креолізованості кінотексту. За дослідницею, кінотекст являє собою різновид літературного тексту; він має схожі принципи побудови, але реалізується за допомогою інших кодів; в його структурі наявні як вербальні, так і невербальні знаки.

Вітчизняні дослідниці Т. О. Сіроштан та А. В. Прокопенко в своїй роботі детально розглядають сутність кінотексту та його структуру. Сам кінофільм вони визначають як полісеміотичне явище, таким чином підтримуючи точки зору інших вчених. Досліджуючи явище кінотексту, вони приводять декілька визначень цього явища, тим самим демонструючи його універсальну природу.

Класифікація визначень кінотексту (за Т. О. Сіроштан та А. В. Прокопенко):

1. Кінотекст є дискретною послідовністю безперервних ділянок тексту (в цьому випадку – кадрів). Схожі ідеї про дискретність кінотексту були висунені у роботі Т. Г. Лукьянової.

2. Кінотекст може розглядатися як дискретний текст, що складається зі знаків, а також як недискретний текст, в якому значення приписується тексту. Мінімальною знаковою та значеннєвою одиницею кінотексту є кадр, поєднання кадрів складає кінофразу, а з функціонально організованих кінофраз складається сюжет.

3. Кінотекст – це текст, що складається з образів, що рухаються та статичних образів, з усної і письмової мови, з шумів і музики. Всі ці елементи організовані особливим чином та перебувають у нерозривній єдності. Таким чином, в цьому визначенні демонструється аудіовізуальна сутність кінотексту.

4. Кінотекст є продуктом суб’єктивного осмислення дійсності колективним автором.

5. Кінотекст є зв’язним повідомленням, що виражається вербально (титри, написи, репліки персонажів, пісні та закадровий текст) та невербально (звуковий супровід, музика, образи, реквізит, спецефекти тощо). [Сіроштан, Прокопенко 2020, с. 9]

Дослідниці також виділяють поняття «кінодіалогу» як частину цілого (кінотексту). Кінодіалог визначається ними як «вербальний компонент фільму», а також як «окремий художній текст». При цьому підкреслюється, що у випадку

з кінотекстом ціле, тобто сам кінотекст, переважає над кінодіалогом як його частиною, адже розуміння кінодіалогу залежить від змісту всього тексту, а також від того місця, яке займають окремі висловлювання у тексті. [Сіроштан, Прокопенко 2020, с. 10] Таким чином, на основі цього ствердження, а також наявності численних поглядів на визначення кінотексту, ми можемо зробити висновок, що кінотекст є складною структурою, розуміння складових якого залежить від того, наскільки грамотно кінотекст побудований внутрішньо.

Досліджуючи зв'язок кінотексту та художнього тексту, Т. О. Сіроштан та А. В. Прокопенко стверджують, що кінотексту притаманні всі універсальні текстові категорії, які є обов'язковими для художнього тексту. Це такі категорії, як «розкладність, зв'язність, проспекція та ретроспекція, антропоцентричність, темпоральна віднесеність, інформативність, системність, цілісність, модальність та прагматична спрямованість». [Сіроштан, Прокопенко 2020, с. 12] Таким чином, вони підтверджують думку, викладену у роботі Т. Г. Лукьянової.

Роботу Т. О. Сіроштан та А. В. Прокопенко можна вважати унікальною в тому плані, що в ній вчені чітко розділяють лінгвістичні знаки кінотексту від нелінгвістичних, тим самим приводячи зручну для сприйняття структуру кінематографічного тексту. Нижче приводиться система знаків кінотексту, оформлену дослідницями у вигляді таблиці.

Таблиця 1.2

Система лінгвістичних та нелінгвістичних знаків кінотексту

Знаки кінотексту	Лінгвістичні	Нелінгвістичні
Звукові	Мова персонажів, закадрова мова, пісні	Природні шуми, технічні шуми, музика

Продовження Таблиці 1.2

Візуальні	Титри ініціальні, фінальні та внутрішньотекстові, написи як частина інтер'єру або реквізиту	Образи персонажів, рухи персонажів, пейзаж, інтер'єр, реквізит, спецефекти

Таким чином, дослідниці Т. О. Сіроштан та А. В. Прокопенко у своїй роботі викладають основні концепції, що описують сутність та структуру кінотексту. Разом з цим, вони роблять корисний внесок у дослідження кінотексту, детально аналізуючи явище кінодіалогу як одного з ключових компонентів кінотексту, а також викладаючи його повноцінну структуру як полісеміотичної системи, відділяючи лінгвістичні знаки всередині кінотексту від нелінгвістичних.

На основі проаналізованих робіт як вітчизняних, так і іноземних вчених, можна стверджувати, що кінотекст є своєрідною формою художнього тексту, ідея якого реалізується за допомогою інших засобів та форм вираження. Кінотекст є складною структурою, і відповідно до цього існують різні підходи до визначення цього поняття:

1. Кінотекст як полікодова система.

За цією концепцією кінотекст являє собою систему кодів, серед яких присутні візуальне зображення (кадри), мовлення (репліки персонажів), звукове супроводження (музика, звукові ефекти), графічний текст (текст газети, написи, титри тощо).

2. Кінотекст як продукт.

В рамках цієї концепції кінотекст сприймається як продукт творення колективного автора, а також глядачів, адже вони також є невід'ємною частиною кіно, що розраховано саме на сприйняття ними. Це визначення у своїй роботі висунув Р. Ф. Колкер.

3. Кінотекст як втілення художнього тексту.

Цю концепцію запропонував вітчизняний дослідник А. В. Хіміч. За ним, кінотекст є адаптацією художнього тексту у кінофільмі та має тенденцію оповідати основний зміст за допомогою діалогів персонажів.

4. Кінотекст як різновид «креолізованого» тексту.

Ця концепція фігурує у декількох статтях вітчизняних дослідників (Т. В. Журавель, Т. Г. Лукьянова); за нею, кінотекст сприймається як явище, що виражається засобами з різних семіотичних систем. Подібні думки також виражені в роботах іноземних дослідників.

Таким чином, серед основних ознак кінотексту виділяють знаковість, що було доведено семіотиками К. Мецом, У. Еко та П. Пасоліні. За цією концепцією, кінотекст сприймається як знакова система. Серед рис кінотексту також виділяють полікодовість, тобто кінотекст поєднує в собі три семіотичні коди – зображення, звук та мова. Кінотекст також порівнюється з художнім текстом в тому плані, що кінотексту притаманні всі універсальні текстові категорії, характерні для художнього тексту. Дослідниця А. Лісієска також виділяє ієрархічну структуру кінотексту, Т. В. Журавель підкреслює його поліморфізм, тобто можливість існування як в усній, так і в письмовій формах. А. В. Хіміч серед рис кінотексту також визначає різноманітність його структури.

1.2 Класифікація кінотекстів

Існують різні класифікації кінотекстів, що відповідають різним критеріям їх відбору. У науковій роботі дослідниці А.О. Валькової знаходимо класифікацію української вченої І.М. Лавріненко. Вона класифікує кінотексти за декількома ознаками.

Класифікація кінотекстів І. М. Лавриненко:

1. За змістом:
    1) художній (ігровий)
    2) документальний.
2. За метою та комунікативними принципами:

1) кооперативний (комуніканти орієнтовані на гармонійну взаємодію);

2) конфліктний (наявні реальні чи уявні суперечності між суб'єктами).

3. За характером компоненту інформативності:
    1) інформативний;
    2) фатичний.
4. За жанром і цільовою аудиторією:
    1) драматичний;
    2) комедійний;
    3) психологічний;
    4) детективний;
    5) історичний;
    6) молодіжний;
    7) анімаційний та інші. [Лавріненко 2016, с. 25]

Таким чином, згідно до класифікації І. М. Лавріненко, явище кінотексту є різноманітним та може класифікуватися за багатьма ознаками.

У своїй роботі А. О. Валькова також презентує класифікацію І. О. Андреєвої. Остання ділить кінотекст як цілісне явище на декілька компонентів згідно з їх комунікативною метою.

Класифікація кінотекстів І. О. Андреєвої:

– формальний, або офіційний кінотекст (включає сценарій, постери, трейлери, супровідні рекламні кампанії);

– критичний кінотекст (рецензії кінокритиків, букмекерські прогнози);

– глядацький кінотекст (відгуки глядачів). [Андреєва 2016, с. 6]

Безпосередньо у самої А.О. Валькової знаходимо класифікацію за темою та настроєм кінотексту.

Класифікація кінотекстів А. О. Валькової:

1. За темою:

1) кримінальний (розповідає про злочинців та боротьбу з ними);

2) історичний (розповідає про історичні особистості та події);

3) науково-фантастичний (розповідає про новітні технології, космос тощо);

4) спортивний (розповідає про спортивні події, досягнення, в центрі сюжету містить мотив боротьби людини з самою собою);

5) підлітковий (в центрі сюжету знаходиться конфлікт підлітків);

6) військовий (описує бойові дії, поля битв та місця, пов’язані з воєнним часом);

7) вестерн (оповідає історії освоєння дикого заходу);

8) катастрофа (розповідає про катастрофи, що призводять до апокаліпсису).

2. За настроєм

1) дія (передбачає вибір між «добре» і «погано», що розігрується за допомогою насильства або фізичної сили);

2) пригода (залучаються почуття небезпеки та ризику, часто з високим ступенем фантазії);

3) комедія (ставить за мету викликати сміх);

4) драма (в основному орієнтована на розвиток персонажа в ситуаціях, знайомих широкій аудиторії);

5) фентезі (являє собою вигадку зовнішньої реальності (міф або легенда));

6) жахи (має на меті викликати у глядачів страх);

7) містика (передбачає перехід від невідомого до відомого по виявленню та вирішенню ряду майже нерозв'язних проблем);

8) романтика (фокусується на елементах романтичної любові);

9) трилер (метою має викликати збудження і нервову напругу в аудиторії);

10) нуар (характеризується особливою атмосферою песимізму та безвиході). [Валькова 2020, с. 21-22]

Таким чином, згідно до А. О. Валькової, кінотекст є різноманітним явищем, що підтверджується численними критеріями його класифікації.

У роботі дослідниць Т. О. Сіроштан та А. В. Прокопенко наводиться класифікація польської дослідниці А. Шарковської.

Класифікація кінотекстів А. Шарковської:

1. Кіносценарій, формування якого відбувається за певними етапами:
    1) сценарна заявка;
    2) лібрето;
    3) літературний сценарій;
    4) чорнова версія сценарію;
    5) робочий або режисерський сценарій;
    6) пооб'єктний сценарій.
2. Записи по фільму:
    1) літературні;
    2) монтажні;
    3) записи кінодіалога.

3. Написи:
    1) заголовні;
    2) проміжні та заключні написи, які називаються титрами;
    3) субтитри як внутрішньокадрові написи. [Szarkowska, 2005]

Таким чином, А. Шарковська пропонує нестандартний підхід до класифікації кінотексту – вона не розглядає кінотекст як одиницю сенсу, а натомість як сукупність більш дрібних компонентів. Таким чином, в рамках кінотексту як структури вона виділяє більш дрібні кінотексти, які в купі формують основний кінотекст.

У роботі дослідниці Ю. О. Полезнюк наводяться декілька класифікацій кінотексту за різними критеріями. Зокрема вона класифікує кінотекст за технічними характеристиками:

Класифікація кінотекстів Ю. О. Полезнюк:

1. За технічними характеристиками:
    а) анімаційний – неанімаційний;
    б) чорно-білий – кольоровий;
    в) широкоформатний – широкоекранний – панорамний – стереоскопічний;
    г) короткометражний – повнометражний;
    д) односерійний – багатосерійний;
    е) німий – звуковий;
    ж) дубльований – недубльований.
2. За типом образотворчих знаків:
    а) художній (в кінотексті домінують іконічні знаки та стилізована розмовна мова);
    б) нехудожній (в кінотексті домінують індексальні знаки та наукова чи публіцистична мова);

в) анімаційний (в кінотексті завжди використовуються іконічні знаки).

3. За загальнотекстовими категоріями:

1) за адресатом:

а) за віковою ознакою;

б) за ступенем закритості.

2) за адресантом:

а) професійний;

б) аматорський.

3) за рівнем оригінальності сценарію;

4) за жанром;

5) за рівнем прецедентності (за цінністю для певного лінгвокультурного співтовариства). [Полезнюк 2022, с. 20-21]

Таким чином, Ю. О. Полезнюк також демонструє, що кінотекст є різноманітним явищем, що може класифікуватися за різними категоріями: структура, форма, тривалість тощо.

Гідною уваги також є праця ізраїльських дослідників Ч. Лью, А. Шміловічі та М. Ласта, у якій вони презентують оригінальну класифікацію кінотекстів за концепцією сюжету.

Класифікація кінотекстів Ч. Лью, А. Шміловічі та М. Ласта:

1. Чудовисько в домі

Головний герой змушений спасати групу людей від чудовиська, яке він випадково випустив у світ. Приклад: «Щелепи».

2. Золоте руно

Головний герой має очолити та вести групу союзників у небезпечну пригоду, щоб повернути втрачені скарби. Приклад: «Месники: Війна Безкінечності».

3. Поворотний момент

Жадібний герой має знайти шлях побороти чари, які на нього наклали, поки не стало зовсім пізно. Приклад: «Брехун, брехун».

4. У нього проблеми

Нічого не підозрюючий герой має будь-якою ціною пережити смертельно небезпечну ситуацію, яку він не міг передбачити та якої він не можу уникнути. Приклад: «Марсіанин».

5. Обряди посвячення

Герой знаходиться у скрутному становищі, і єдиний спосіб для нього подолати життєву кризу – це подолати свого найгіршого ворога – самого себе.

6. Френдзона

Герой з комплексом неповноцінності має подолати надзвичайно складу ситуацію, щоб бути поряд з непідходящим для нього партнером, який тим не менше єдиний здатний подарувати йому спокій.

7. Детектив

Вольовий герой має розкрити важливу таємницю, поки його не поглинули сили темряви, які він відчайдушно намагається витягнути у світ.

8. Тріумф дурня

Невинний герой має влитися у колектив, який зневажає його. Його єдиний спосіб вирішити цю проблему – змінитися, але при цьому не втратити те, що налаштувало всіх проти нього – свою унікальність.

9. Інституціаналізована людина

Герой-аутсайдер має зберегти свою індивідуальність, борячись проти більшості, яка бажає зробити його таким, як всі.

10. Супергерой

Герой з відмінностями має ліквідувати більш сильного опонента за допомогою сил, які спричиняють розрив між ним та людьми, яких він хоче врятувати. [Liu, Shmilovici, Last 2023, p. 94-95]

Підводячи підсумки, кінотекст може класифікуватися за багатьма критеріями та категоріями. У розглянутих наукових роботах кінотекст класифікується за змістом, метою та комунікативними принципами, характером компоненту інформативності, жанром, цільовою аудиторією, темою, настроєм, формою, технічними характеристиками, типом образотворчих знаків, загальнотекстовими категоріями та концепцією сюжету. Це свідчить про універсальність та різноманітність кінотексту як складної структури та знакової системи.

1.3 Переклад кінотекстів як окремий вид перекладу

Враховуючи попередні результати дослідження, кінотекст є структурно складним явищем, що включає в себе одразу декілька кодів передачі сенсу. Відповідно до цього, у перекладознавстві існує окрема сфера перекладу кінотекстів, що власне і зумовлено його складністю.

Переклад кінотекстів є популярним об’єктом дослідження. Процес перекладу кінотексту у своїй науковій роботі розглядають вітчизняні дослідники О. М. Медвідь та А. А. Часовських. Розглядаючи явища кінодискурсу та кінотексту, вони приходять висновків, що кінотекст має в своєму складі численні коди передачі інформації реципієнту, відповідно до чого передача мови на екрані має бути здійснена у різних формах. Вчені визначають явище перекладу кінотекстів як «аудіовізуальний переклад», тим самим виводячи на перший план саме мультимодальність як ключову ознаку кінотексту. Аудіовізуальний переклад дослідники презентують як окрему професійну діяльність в рамках перекладознавства, яка «охоплює всі види мультисеміотичної передачі відео-аудіо інформації». У своїй роботі О. М. Медвідь та А. А. Часовських посилаються

на датського вченого Г. Готтліба, який виділяє основні канали інформації, що враховуються при аудіовізуальному перекладі.

Класифікація каналів інформації у кіно Г. Готтліба:

1. Словесний аудіоканал:
    1) діалоги;
    2) закадровий голос;
    3) пісні.
2. Невербальний аудіоканал:
    1) музика;
    2) звукові ефекти;
    3) закадрові звуки.
3. Вербально-зоровий канал:
    1) субтитри;
    2) вивіски;
    3) примітки;
    4) написи, що з’являються на екрані.
4. Невербальний візуальний канал – зображення на екрані. [Gottlieb 1998, p. 246]

Посилаючись на інших іноземних вчених, українські дослідники виділяють дві стратегії аудіовізуального перекладу: переозвучення, що включає в себе закадровий переклад, коментар, аудіодескрипцію, адаптацію (вільний коментар) та дубляж; субтитрування.

О. М. Медвідь та А. А. Часовських розглядають кожну з вказаних технік та коротко описують їх особливості.

Ключовим завданням субтитрування дослідники вважають створення зручного для сприйняття тексту перекладу, що буде міститися в ігрових епізодах; швидкість читання тексту має бути співвіднесена з тривалістю епізоду. Існують

чіткі стандарти щодо того, який обсяг простору можуть займати субтитри (20% від розміру екрана; допускається два рядки тексту). [Медвідь, Часовських 2015, с. 170]

Сутність аудіодескрипції полягає в перетворенні візуальної інформації в слова, тобто передача візуального образу за допомогою розмовної мови, що в свою чергу доповнює звуки та діалоги з фільму. Така техніка з одного боку є непідходящою для глядачів, що мають проблеми з зором, але з іншого боку, вона доповнює загальну картину поясненнями звуків. [Медвідь, Часовських 2015, с. 170]

Закадровий переклад визначається вченими як «переклад вихідного повідомлення, виконаний приблизно в одночасному режимі, який переважно використовується в контексті монологу». Така техніка передбачає розміщення аудіодоріжки цільового тексту поверх приглушеної аудіодоріжки оригінального тексту. Важливою особливістю закадрового перекладу є невраховування екстралінгвістичних складових, таких як діалекти, акценти та особливості мовця. [Медвідь, Часовських 2015, с. 171]

Коментар визначається як «прийом аудіовізуального перекладу, що не зосереджується на рухах губ в оригіналі та не спрямований на повне відновлення вихідного тексту, а натомість прагне до більш вірного перекладу вихідного тексту приблизно в одночасному режимі». Таким чином, коментар по суті являє собою розширений закадровий голос. [Медвідь, Часовських 2015, с. 171]

Адаптація (вільний коментар) не фокусується ані на рухах губ персонажів в оригіналі, ані на відповідності цільового тексту мові оригіналу, а натомість характеризується меншими обмеженнями в плані вираження думки та може доповнюватися різними публіцистичними елементами. [Медвідь, Часовських 2015, с. 171]

Дубляж характеризується вченими як одна з найскладніших технік для перекладача, адже у фінальному продукті має створюватися ілюзія, що цільова мова перекладу є рідною для персонажів. [Медвідь, Часовських 2015, с. 172]

Таким чином, за дослідниками О. М. Медвідь та А. А. Часовських, кінотекст являє собою полікодове явище, що передає основну думку через декілька каналів. Відповідно до цього, існують різні стратегії та техніки перекладу кінотексту; деякі з них фокусуються виключно на вербальному компоненті (субтитрування), інші окрім вербального беруть до уваги також візуальний компонент (дублювання є найбільш доречним прикладом у цьому випадку).

Кінотекст є структурно складним явищем, що викликає певні труднощі при його перекладі. Дослідниці Т. О. Сіроштан та А. В. Прокопенко серед основних проблем при перекладі кінотекстів виділяють наступні:

1. **Переклад власних назв.** Подібні лексичні одиниці часто становлять національно-специфічні реалії, і для їх передачі можуть застосовуватися стратегії доместикації та форенізації. Таким чином, перекладач може або замінити іноземні елементи оригінального тексту на елементи приймаючої культури, або зберегти національний компонент, навіть на шкоду норм приймаючої культури. В рамках обох стратегії для перекладу власних назв можуть використовуватися наступні прийоми: транскодування, калькування, функціональний аналог, а також описовий переклад.

2. **Переклад алюзивної лексики.** Подібна лексика зв’язує кінотекст з іншим виробом мистецтва, тому для його перекладу однозначно треба бути добре-освіченим у темі перекладу. Така лексика перекладається за допомогою функціонального аналогу, тобто мовної одиниці у вихідній мові, що викликає емоції, ідентичні тим, що виникають у реципієнта при перегляді оригіналу.

3. **Передача інвективної лексики.** Інвективна лексика містить у собі мовну характеристику персонажів фільму. Найчастіше при перекладі такої

лексики застосовують лексичну заміну, компенсацію, вилучення та додавання, еквівалентний переклад та функціональний аналог.

4. **Переклад сленгових висловлювань.** Основна трудність в цьому випадку полягає не тільки у знаходженні підходящого еквіваленту, а також у підборі виразних засобів, що є водночас семантично та стилістично рівними оригіналу, знайомими основній аудиторії і при цьому достовірні відносно рівню знань персонажа.

5. **Адаптація графічних та нелінгвістичних засобів кінотексту**

6. **Співвіднесеність письмового тексту з відеорядом** [Сіроштан, Прокопенко 2020, с. 32]

Згідно зі здобутками дослідниць, труднощі перекладу кінотексту є схожими з труднощами перекладу художнього тексту, адже в обох випадках перекладач матиме справу зі специфічними мовними одиницями. Відмінність полягає в тому, що у випадку з кінотекстом, перекладач працює з його аудіовізуальними компонентами, що обмежує його можливості в плані перекладу – до задачі максимально точно адаптувати оригінальний текст в іншу мову додається також задача підлаштувати цей текст під відповідний відеоряд.

Т. О. Сіроштан та А. В. Прокопенко визначають кіноперекладяк «окрему специфічну галузь перекладу, що знаходиться на межі усного та письмового перекладу». Вони приходять висновків, що кіноперекладне обмежується лише рамками мови, а перекладач в цій сфері перекладу має володіти безліччю компетенцій, серед яких фігурують загальнокінематографічні та літературно-сценарні знання, а також режисерські, загальнотехнологічні, загальнолінгвістичні, культурно-соціальні та психоемоційні компетенції. Тож кіноперекладє специфічним видом перекладацької діяльності, що вимагає певних знань та навичок, просунуте володіння іноземною мовою в цьому випадку не є достатнім. [Сіроштан, Прокопенко 2020, с. 24]

Дослідниці виділяють наступні етапи у перекладі аудіовізуальних текстів:

1. **Створення скрипту мовою оригіналу.** Якщо скрипт наявний, то його необхідно звірити з аудіовізуальним матеріалом та виправити помилки та неточності, якщо такі є. Якщо скрипт є недоступним перекладачеві, йому необхідно самостійно розшифрувати та записати текст.

2. **Переклад оригінального тексту.** В цьому процесі важливо враховувати не тільки лінгвістичні фактори, а й екстралінгвістичні (вирази обличчя, жести, рухи губ), адже вони також впливають на переклад. Разом з цим обов'язково необхідно враховувати розмір оригіналу, щоб створити текст перекладу, еквівалентний першому.

3. **Редагування тексту в залежності від виду аудіовізуального перекладу.** [Сіроштан, Прокопенко 2020, с. 47-48]

Таким чином, кіноперекладє складним процесом, що потребує від перекладача не тільки знань мов оригіналу та перекладу, а також володіння широким спектром компетенцій, за допомогою яких він зможе здійснити дійсно якісний переклад.

Підводячи підсумки, через те, що кінотекст є складним явищем, що об'єднує в собі декілька кодів, а також має декілька каналів відображення, складним стає і його переклад. Як було з'ясовано, кіноперекладє окремою галуззю перекладу, що знаходиться на межі усного та письмового перекладу; тобто кіноперекладне обмежується лише рамками мови, відповідно до чого перекладач в цій сфері перекладу має володіти безліччю компетенцій, а не тільки мати знання мови оригіналу та мови перекладу.

Що стосується безпосередньо дослідження матеріалу цієї роботи, а саме серіалу Breaking Bad, то при аналізі перекладацьких трансформацій у його перекладі буде використовуватися класифікація перекладацьких трансформацій Т. В. Кропінової.

Класифікація перекладацьких трансформацій Т. В. Кропінової:

1. Лексичні:

а) транслітерація (передача тексту графічними засобами іншої мовної системи);

б) транскрипція (точна передача звучання іноземного слова);

в) калькування (поелементне відтворення структурно-семантичних моделей вихідної мови засобами мови перекладу).

2. Лексико-семантичні:

а) конкретизація (заміна загального поняття на поняття більш вузького плану);

б) генералізація (перетворення лексеми мови оригіналу з вужчим значенням на лексему мови перекладу з ширшим значенням);

в) лексичне додавання (введення в переклад лексичних елементів, що відсутні в оригіналі з метою правильної передачі сенсу);

г) лексичне вилучення (вилучення лексичної одиниці задля зменшення об’єму тексту або уникнення тавтології);

д) смислова або контекстуальна заміна (заміна словникового відповідника контекстуальним, який лексично з ним пов’язаний);

е) антонімічний переклад (заміна певного поняття на поняття йому протилежне);

ж) цілісне перетворення (передача сталого виразу вихідної мови іншими лексичними засобами у мові перекладу).

3. Граматичні трансформації:

а) додавання граматичних одиниць (передача повідомлення вихідної мови експліцитними засобами за допомогою додавання нових елементів);

б) вилучення граматичних одиниць (вилучення одиниць, що є семантично надмірними та ніяк не впливають на значення);

в) перестановка (зміна порядку слів у випадку, коли виникає неприпустиме поєднання лексичних одиниць);

г) зміна порядку слів, їх частин, граматичних форм, членів речення, конструкцій та структури речення, що обумовлюється тема-рематичними відносинами у межах певної мови;

д) членування речень (перетворення синтаксичної структури речення вихідної мови на дві або більше предикативні структури у мові перекладу);

е) об'єднання речень (перетворення синтаксичної структури двох простих речень в одне складне речення).

4. Лексико-граматичні трансформації:

а) компенсація (передача втрачених при перекладі елементів змісту оригіналу іншим засобом, причому необов'язково в тому ж самому місці тексту);

б) описовий переклад (заміна лексичних одиниць вихідної мови, що не мають прямих еквівалентів у мові перекладу, непрямим еквівалентом-словосполученням, що адекватно передає зміст цих одиниць);

5. Стилістичні трансформації:

а) стилістична компенсація (заміна стилістичних засобів тексту оригіналу іншими рівноцінними стилістичними засобами в тексті перекладу або компенсування стилістичних засобів, що були вилучені в одному місці, рівноцінними стилістичними засобами в іншому);

б) стилістична нейтралізація (вилучення емоційно-експресивного компоненту повідомлення);

в) стилістична спеціалізація (надання емоційно-нейтральній лексичній одиниці більшої експресії). [Кропінова 2009, с. 408-409]

Опорою для аналізу також послужила класифікація перекладацьких трансформацій В. І. Карабана. До вказаних вище трансформацій дослідник також додає смисловий розвиток та заміну однієї частини мови на іншу (субституція). [Карабан 2001, с. 20] Дослідник І. В. Корунець до спектра перекладацьких трансформацій додає послівний спосіб перекладу (буквальний переклад). [Корунець 2008, с. 34] Канадські дослідники Ж.-П. Віне та

Ж. Дарбельне окрім інших типів перекладацьких трансформацій також вказують адаптацію – передача ситуації, якої не існує в мові перекладу, еквівалентною ситуацією в мові перекладу. [Vinay, Darbelnet 1995, p. 39]

РОЗДІЛ 2

ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕКЛАДУ АНГЛОМОВНИХ КІНОТЕКСТІВ УКРАЇНСЬКОЮ МОВОЮ (НА МАТЕРІАЛІ СЕРІАЛУ BREAKING BAD)

2.1 Серіал Breaking Bad та його характерні риси

Перед початком аналізу перекладу серіалу важливо викласти його синопсис для розуміння контексту подій. В центрі сюжету серіалу Breaking Bad історія шкільного вчителя хімії Волтера Вайта, в якого одного дня діагностують рак легень. Будучи сповненим бажанням протягом короткого терміну здобути фінансові засоби для забезпечення благополуччя своєї родини у майбутньому, Волтер Вайт стає на кримінальний шлях – заручившись підтримкою свого колишнього учня Джессі Пінкмана, який сам вже деякий час обертається у кримінальному світі та має певний досвід торгівлі наркотиками, він починає виробляти та продавати метамфетамін та через деякий час створює свою власну кримінальну імперію.

Описаний синопсис дає можливість визначити тип кінотексту серіалу. Спираючись на концепцію А. В. Хіміча, кінотекст в даному випадку є простим, адже у серіалі використовується широкий спектр кінематографічних засобів, а його сюжет не слідує правилу трьох єдностей. За класифікацією І. В. Лавриненко кінотекст серіалу є художнім; беручи за основу класифікацію А. О. Валькової, кінотекст за темою є кримінальним, а за настроєм являє собою драму (описується розвиток героя) та трилер (серіал викликає у глядачів напругу).

Враховуючи, що серіал Breaking Bad розповідає історію хіміка, який опиняється у кримінальному світі, його кінотекст включає в себе специфічну

лексику – по-перше, це різноманітні поняття зі сфери хімії (хімічні речовини, процеси, реакції тощо), по-друге, це кримінальний сленг, що потребує специфічного підходу в плані перекладу. Тож серед основних труднощів при адаптації серіалу Breaking Bad українською мовою наявні переклад сленгових висловлювань, специфічної лексики (кримінального жаргону) та співвіднесеність письмового тексту з відеорядом, так як в цьому випадку перекладач має справу з аудіовізуальним перекладом.

В серіалі наявні різні соціальні групи персонажів: від найнижчого рівня (бандити, наркомани, вулична шпана) до найвищої (адвокати, науковці, співробітники поліції).

Головний герой – Волтер Вайт, він працює вчителем хімії в школі. Це освічена та інтелектуально розвинена людина. І відповідно до своєї професії, Волтер Вайт в своєму мовленні вживає безліч термінів, що пов'язані з хімією.

***Kjeldahl-style recovery flask**, 800 milliliters. – **Колба Кьєльдаля**, п'ятсот мілілітрів.*

*But considering all **polyphenols** and the **limonoids**, can't hurt. – Але в них купа **поліфенолів** і **альбумінів**, тож вони корисні.*

*It was **synchrotrons**, yeah. – То були **синхротрони**.*

*They generate pure and more complete patterns than **x-ray beams**. – Вони генерують моделі, чистіші за **рентгенівське проміння**.*

*We're gonna use **reductive amination** to yield **methamphetamine**, 4 pounds. – Використаємо відновне **амінування** й отримаємо **метамфетамін**.*

Хімічні терміни є однією з лінгвістичних особливостей серіалу. Їх переклад може скласти труднощі для спеціалістів та потребувати окремого використання словників для підбору найбільш коректного еквіваленту.

В серіалі також присутня велика кількість маргінальних особистостей – бандити, наркомани, які використовують у своєму мовленні лексику, що відповідає їх соціальному статусу:

Skank. – ***Гримза***.

She was ***zonked***. *– Вона була* ***обдовбана***.

I don't need your ***punk ass*** *to vouch for me! – Мені не потрібно поручництво* ***нікчеми***!

Sick ***crib***, *yo. – Класний* ***барліг***.

How is it my fault that that little ***bitch*** *did not know his place? – Хіба я винен, що* ***виродок*** *не в'їжджав?*

Подібна знижена лексика також потребує підбору коректного еквівалентного відповідника при перекладі для забезпечення стилістичної відповідності оригіналу.

Враховуючи, що в серіалі сюжет обертається навколо виробництва наркотиків, у фразах персонажів присутня специфічна лексика, а саме різноманітні назви наркотиків, а також вирази, що описують процес їх вживання:

Take a bump. – Спробуй.

Hit it. – Спробуй.

Bring out the ***ice***. *– Показуй свій* ***лід***.

You brought me some really clean ***crystal***. *– Ти приніс дуже чисті* ***кристали***.

I steal your ***dope****… – Я вкрав твій* ***дур****…*

Подібні лексичні одиниці та вирази при перекладі потребують підбору коректного еквівалентного відповідника. В цьому випадку буде доречно використати сленгові назви наркотиків, що існують в українській мові, а також фразеологічні вирази, що пов'язані з цією темою.

Враховуючи, що серед основних персонажів серіалу також присутні адвокати та співробітники поліції, в мові персонажів також наявна юридична термінологія, що також потребує окремого підходу при перекладі:

Manufacture of a ***Schedule 2 controlled substance*** *is* ***a second-degree felony***. *– Виготовлення наркотичних речовин, заборонених законодавством, – серйозний злочин.*

Option B: Brandon goes up to ***penitentiary****… – Другий: Брендон іде за ґрати…*

Maybe I can work in some ***witness protection****. – Я організую програму захисту свідків.*

You want ***attorney-client privilege****, don't you? – Вам же потрібно офіційне представництво?*

Your secrets are safe with me under threat of ***disbarment****. – Ваші таємниці захищено законом про нерозголошення.*

Загалом переклад такої лексики вимагає точності та підбору прямих еквівалентних відповідників у мові перекладу, але в нашому випадку, коли матеріал перекладу – це художній твір, а не юридична література, і головне – це передати основний сенс слів персонажа, а не перекласти юридичні терміни у повній відповідності оригіналу, перекладачі можуть використовувати різноманітні трансформації для передачі подібних термінів у тій формі, яка є зрозумілою основній аудиторії. Власне такі трансформації вони і використовують при перекладі.

Також в серіалі присутня маса сленгових та фразеологічних виразів, які також потребують окремого підходу при перекладі:

No more marijuana. ***I can dig it. –*** *Більше ніякої марихуани. Я можу закопати її.*

Some guy named Tuco. ***Badass*** *from what I hear. – Хлопець на ім'я Туко. Як я чув, справжній козел.*

He ***runs a tight ship****. – Не підкопаєшся.*

I don't think either of us are eager ***to jump into bed with*** *another Tuco. – Жоден із нас не готовий залізти в ліжко до нового Туко.*

There was a lot of ***hemming and hawing*** *and* ***beating around the bush****… – Вони все говорили про те, про се, тягнули кота за хвіст…*

Подібні вирази при перекладі потребують пошуку прямого еквіваленту, і іноді вони складають значні труднощі для перекладачів. Не завжди такі вирази

вдається перекласти за допомогою еквівалентного виразу в мові перекладу, тож спеціалісти вдаються до описового перекладу для передачі основного сенсу повідомлення.

Окрім цього, персонажі серіалу також згадують явища та осіб, які є відомими для американської аудиторії, але для української аудиторії є незрозумілими:

Listen, you've been watching too much ***Miami Vice****. – Ти забагато дивився* ***детективів****.*

The office, they're treating me like I'm ***Elliot Ness****, okay? – На роботі до мене ставляться як до* ***героя****.*

Don't you wanna watch something other than this? Like, I don't know, ***Mister Rogers****? – А може щось інше зиркнемо? Типу* ***мультики****?*

Should I call the FBI and tell them I found ***D.B. Cooper****? – Сказати ФБР, що знайшов* ***вбивцю Кеннеді****?*

Wait, and Badger is gonna spill? – Like the ***Exxon Valdez****. – Барсук нас зіллє? – Як танкер нафту.*

В цих прикладах фігурує назва американського серіалу Miami Vice («Поліція Маямі»), ім'я спецагента Еліота Несса, який боровся проти Аль Капоне, назва телевізійного шоу *Mister Rogers' Neighborhood*, псевдонім американського злочинця Д. Б. Купера та назва нафтового танкера Ексон Вальдез. Подібні ім'я та явища можуть бути незнайомими для україномовної аудиторії, тож при їх перекладі необхідно або адаптувати ці явища в мові перекладу, тобто знайти явища, що є знайомим для цільової аудиторії та замінити цими явищами оригінал, або використати генералізацію для передачі основного сенсу фрази.

Таким чином, у серіалі Breaking Bad присутня велика кількість специфічної лексики, що складає труднощі при перекладі та потребує окремих підходів для успішної передачі оригінального тексту українською мовою.

2.2 Лексико-стилістичні перекладацькі трансформації при перекладі серіалу Breaking Bad

В адаптації серіалу Breaking Bad українською мовою присутні численні лексико-стилістичні трансформації: транслітерація та транскрипція, генералізація та конкретизація, контекстуальна заміна, антонімічний переклад, цілісне перетворення, смисловий розвиток, компенсація та стилістична спеціалізація. Використання цих трансформацій обумовлено різними аспектами. По-перше, необхідністю адаптувати контент іншої культури для кращого сприйняття цільовою аудиторією; по-друге, специфічним жанром серіалу, що робить необхідним використання тих чи інших трансформацій для більшої автентичності перекладу.

Варто відмітити, що в українській адаптації серіалу наявні численні фрагменти, перекладені дослівно, в той час як переклад явно потребує використання тих чи інших трансформацій. Рішення перекласти фрагмент дослівно досить часто призводить до втрати сенсу оригінальної фрази, а також до неточностей у перекладі. Це можна простежити у наступному прикладі:

One whiff will kill you. That's why the ***respirators****. – Один подих, і ти мрець. Тому вони у* ***респіраторах****.*

У перекладі цієї репліки присутня перекладацька помилка. Згідно з класифікацією помилок, представленою у праці вчених М. Форстнера, Х. Лі-Янке та П. А. Шмітта, помилка відноситься до семантичних (лексичних) помилок та полягає у некоректному підборі лексичної одиниці у тексті перекладу. Контекст вживання цієї репліки наступний: спецназ організовує штурм нарколабораторії, під час якого один персонаж пояснює іншому, що спецназ використовує засоби захисту, адже в лабораторії можуть знаходитися отруйні речовини. Справа в

тому, що респіратор захищає лише органи дихання, при цьому не захищаючи очі та шкіру обличчя, і в той самий момент, коли проговорюється ця репліка, глядачу демонструють бійців спецназу, одягнених у протигази, які повністю захищають їх від отруйних речовин. На основі цього можна стверджувати, що переклад є некоректним. У якості перекладацької трансформації доречно було б застосувати синонімічну заміну. Таким чином, у перекладі буде вжито лексичну одиницю, яка є синонімом слова «респіратор», у результаті чого переклад буде виглядати таким чином: «Один подих, і ти мрець. Тому вони у **протигазах**.»

*These are my **good clothes**. You can't go home smelling like a meth-lab. – Це **гарний одяг**. Не хочу прийти до дому з цим смородом.*

У цьому прикладі сутність помилки також полягає у некоректному підборі лексичної одиниці у тексті перекладу (згідно з М. Форстнером, Х. Лі-Янке та П. А. Шміттом). Лексична одиниця «good» перекладається буквально одиницею «гарний», що не зовсім коректно передає сенс слів персонажа. Контекст наступний: Волтер Вайт збирається вироблювати метамфетамін, але перед цим знімає з себе одяг, пояснюючи, що не хоче, щоб він просочився хімією. У цьому випадку переклад «гарний одяг» є не дуже коректним. У якості трансформації доречно буде застосувати контекстуальну заміну, тобто підбір лексичної одиниці, яка є коректною за контекстом. Таким чином, більш адекватним перекладом буде «Це мій повсякденний одяг.»

*We had a **faculty** meeting last **Thursday**… - Минулого **вівторка** у нас були збори **факультету**…*

У перекладі цього фрагменту неточність полягає у некоректному підборі лексичної одиниці (згідно з М. Форстнером, Х. Лі-Янке та П. А. Шміттом), в результаті чого перекладач буквально перекладає слово «faculty» як «факультет», що є некоректним. Окрім значення «факультет», лексична одиниця «faculty» згідно зі словником Cambridge Dictionary також може означати «вчительський персонал у навчальному закладі». Враховуючи це, адекватним рішенням буде

використати контекстуальну заміну у якості перекладацької трансформації. Таким чином, переклад виглядатиме так: «Минулого четверга у нас було зібрання **вчителів**…»

No more marijuana. ***I can dig it.*** *– Більше ніякої марихуани.* ***Я можу закопати її.***

В цьому випадку речення *I can dig it.* перекладається дослівно, що є некоректним та не передає сенсу слів персонажа. Річ в тому, що одиниця *to dig* згідно зі словником Cambridge Dictionary окрім значення «копати» означає також «розуміти» або «любити щось». Тож в цьому випадку адекватним рішенням буде застосувати описовий переклад, щоб передати основну суть фрази, та перекласти речення *I can dig it.* як «Зрозуміло.» Також доречно буде підібрати еквіваленти, що відповідають неформальному стилю спілкування, наприклад «Врубився.» або «Вдуплив.»

Jesus Christ is Your ***Answer****. – Ісус – наша* ***відповідь****.*

Це ще один приклад вибору перекладачами некоректної лексичної одиниці у перекладі (згідно з М. Форстнером, Х. Лі-Янке та П. А. Шміттом). В даному випадку вони роблять буквальний переклад слова *answer*. Разом з цим, вони роблять помилку у перекладі слова *your*, перекладаючи його як «наша». Справа в тому, що лексична одиниця *answer* окрім найочевиднішого значення «відповідь» також має значення «рішення» або «вихід». Тому в цьому випадку доречно буде здійснити синонімічну заміну та перекласти це слово як «вихід». В результаті вийде «Ісус – ваш вихід.» Також у якості трансформації можна використати граматичну трансформацію, змінивши його структуру та перетворивши оригінал на «Ісус вкаже вам шлях.»

How much meth did you sell? – Nearly an **ounce**. – Скільки ти продав? – Майже **унцію**.

В цьому випадку була буквально перекладена лексична одиниця *ounce*, в результаті чого ускладняється сприйняття матеріалу глядачем. Річ в тому, що

поняття «унція» не є розповсюдженим в Україні, натомість використовуються одиниці «грам» або «кілограм». Тож в цьому випадку адекватним рішенням буде використати адаптацію у якості перекладацької трансформації та перевести оригінальну одиницю виміру в грами: «Скільки ти продав? – Десь **грамів 30**.»

*I just think **we're done** here. – **You're done**. – Я думав, **все вирішено**. – **Зникніть**.*

У перекладі цього фрагменту втрачається стилістична особливість оригіналу. В оригіналі звучать дві фрази зі спільним дієсловом – *to be done*, але сенс цих двох фраз є різним. У першому випадку фрагмент *we're done* матиме переклад «ми закінчили», тобто персонаж констатує факт, що ділові справи на даний момент закінчені. У другому випадку звучить фраза *You're done.*, що є непрямою загрозою та буквально означає «Вам кінець.» У перекладі цей елемент відсутній, в результаті чого конотація загрози зникає і фраза звучить не так, як має звучати. В цьому випадку буде доречно не застосовувати зайвих трансформацій та перекласти фрагмент буквально, але при цьому зробити дві фрази ідентичними: «Я гадаю, **ми закінчили**. – **Ви закінчили**.» Таким чином, сенс буде передано в повній мірі, а разом з цим у словах буде відчуватися прихована загроза.

*I don't think either of us are eager **to jump into bed with** another Tuco. – Жоден із нас не готовий **залізти в ліжко** до нового Туко.*

У перекладі цього фрагменту вираз *to jump into bed with someone* перекладається дослівно, що не є правильним. Згідно зі словником Collins Dictionary, цей вираз є неформальним та означає «вступити у союз з людиною, яка зазвичай є не дуже гарною». Фраза є досить специфічною, тому відшукати еквівалент в українській мові буде непростою задачею. В цьому випадку буде доречним використати описовий переклад та при цьому підібрати одиницю, що також буде відповідати розмовному стилю. Адекватним перекладом буде

«Гадаю, що жоден із нас не готовий **законтачитися** з новим Туко.» або «Гадаю, що жоден із нас не бажає **нарватися** на нового Туко.»

У перекладі серіалу серед трансформацій зустрічається **транслітерація** – передача тексту англійської мови графічними засобами української мови. Ця трансформація використовується перекладачами в тих випадках, коли українською мовою адаптуються ті явища, що є знайомими для цільової аудиторії та не вимагають пояснення з боку перекладачів. Цей прийом застосовується при перекладі наступного фрагменту:

*Did you use the **MasterCard** last month? – Ти користувався **МастерКард** минулого місяця?*

В цьому прикладі одиниця *MasterCard*, що означає тип кредитних карток, і в перекладі назва картки передається графічними засобами української мови. При перекладі цього фрагменту не є принципово важливим підкреслити компанію-виробника картки, тому адекватною трансформацією в даному випадку також була б генералізація:

*Did you use the **MasterCard** last month? – Ти користувався **кредиткою/кредитною картою** минулого місяця?*

Цей переклад звучить більш звично для україномовної аудиторії, адже в нашому суспільстві не прийнято проговорювати чітку назву картки, а натомість генералізувати це поняття.

Транслітерація використовується також у перекладі наступної репліки, яку проговорює Джессі:

***Yo!** If I know you, leave **a message**. – **Здоров!** Залиш **мессагу**.*

В даному випадку перекладачі замість буквального перекладу одиниці *message* як «повідомлення» обирають прийом транслітерації та перекладають цю одиницю як «мессага», що є жаргонізмом з інтернет-середовища. Варто відмітити, що ця трансформація є не тільки лексичною, а й стилістичною. Джессі Пінкман, який вимовляє цю фразу, за сюжетом є юнаком та відповідно до цього

постійно вживає ті чи інші сленгові вирази. В цьому випадку в оригіналі персонаж вимовляє звичайну фразу з книжковою лексикою, в той час як в українській адаптації перекладачі додають до його репліки лексичну одиницю, що підкреслює молодіжний стиль його спілкування, що передбачає активне використання сленгу.

Таким чином, переклад звучить навіть краще, ніж оригінал. Стилістична трансформація присутня також у перекладі одиниці *Yo!* Це неофіційне привітання, яке перекладають як «Здоров!», що також є неофіційним привітанням в Україні, і таким чином стилістична особливість оригіналу зберігається. В цьому випадку також було б доречним використати прийом транскрипції та перекласти цю одиницю як «Йоу!» Це привітання також є розповсюдженим в Україні, тому подібний переклад був би абсолютно адекватним. Окрім цих трансформацій, перекладачами було також використано вилучення, зокрема при перекладі було вилучено фрагмент *If I know you*, адже він не грає важливої ролі в повідомленні та ніяк не впливає на його сенс.

Окрім транслітерації перекладачі також використовують **транскрипцію** в якості перекладацької трансформації, в точності передаючи звучання іноземного слова українською мовою. Ця трансформація використовується в перекладі наступного фрагменту:

*Hey, white boy, better learn **Español**, huh? – Білий, вчи **еспаньйол**.*

Ця репліка вимовляється персонажем-мексиканцем, тому у фразі вжито слово *Español*, яке в буквальному перекладі означає «іспанська мова». Перекладачами було прийнято рішення використати прийом транскрипції, таким чином було точно передано звучання іноземного слова, в результаті чого слово перекладається як «еспаньйол».

В адаптації наступного фрагмента також було використано транскрипцію:

‘Cap’n Cook’ – Капітан Кук

В оригіналі звучить прізвисько Джессі Пінкмана у кримінальному світі, і в ньому присутня гра слів: з одного боку є посилання на капітана Джеймса Кука, а з іншого слово *cook* означає «кухар», тобто той, хто готує наркотики. Таким чином, в оригіналі слово має подвійне значення, в той час як у перекладі було прийнято рішення перекласти слово Cook як прізвище відомого мореплавця, використавши транскрипцію як перекладацьку трансформацію. В цьому випадку можливим є також буквальний переклад «Капітан Кухар», в якому частина сенсу хоч і зникає, але зберігається алітерація, що присутня і в оригіналі.

Ще одне прізвисько персонажа було адаптовано за допомогою транскрипції:

Krazy-8's *one level higher. –* ***Крейзі-8*** *на касту вище.*

Так як *Krazy-8* – це прізвисько персонажа, тобто власна назва, перекладати його буквально було б недоречно. Тому транскрипція в цьому випадку є адекватною перекладацькою трансформацією.

Враховуючи, що в серіалі Breaking Bad неодноразово вживаються назви тих чи інших явищ або імена, які можуть бути незнайомими для україномовної аудиторії, при перекладі частими є випадки використання **генералізації**, що обумовлено необхідністю узагальнити специфічне явище для кращого розуміння сенсу слів персонажа цільовою аудиторією.

В першому прикладі назва конкретного явища, що є знайомим для аудиторії США, генералізується перекладачами у більш зрозуміле поняття:

Listen*, you've been watching too much* ***Miami Vice****. – Ти забагато дивився* ***детективів****.*

В даному випадку назва серіалу Miami Vice («Поліція Маямі») генералізується та замінюється назвою цілого жанру кіно. Miami Vice – це серіал про двох співробітників поліції, що працюють під прикриттям, і він є досить популярним, але тим не менш існує ймовірність, що він може бути незнайомим для цільової аудиторії серіалу, тому перекладачі зосереджують увагу на ключовій

рисі цього серіалу – на його жанрі та перекладають назву серіалу як «детективи». Окрім цього, при перекладі цього уривку також було вилучено одиницю *Listen*, адже вона не грає значної ролі в сенсі фрази.

В наступному прикладі специфічне поняття було генералізовано перекладачами:

*No **Colombian neckties**. – Ніякої **помсти**.*

Цю фразу Джессі Пінкман говорить Волтеру Вайту, побоюючись, що мексиканські бандити можуть стратити їх. В оригіналі фігурує поняття *Colombian necktie* (Колумбійська краватка), що означає жорстокий вид страти, який вперше з'явився в Колумбії. Це явище є специфічним та може бути незрозумілим для середньостатистичного глядача, тому перекладачами було прийнято рішення вжити більш загальне поняття, в результаті чого в перекладі звучить одиниця «помста», що є підходящою за контекстом.

В наступному прикладі назва наркотичного засобу при перекладі трансформується у назву цілого класу наркотичних засобів:

*Do not sell **marijuana** to my husband. – Не продавайте **траву** моєму чоловікові.*

В оригіналі фігурує конкретна назва наркотичного засобу – *marijuana* (марихуана), в той час як у перекладі звучить одиниця «трава», що є назвою цілого класу наркотичних речовин, призначених для куріння.

У процесі перекладу наступного фрагменту назва речовини також була замінена більш загальним та зрозумілим для аудиторії поняттям:

***Pseudo's** getting harder and harder to come by… - Стало складніше діставати **сировину**…*

В оригіналі фігурує одиниця *pseudo*, що в свою чергу є скороченою формою *pseudoephedrine* (псевдоефедрин) – речовини, яка за сюжетом серіалу є одним з компонентів, необхідних для виробництва метамфетаміну. Це поняття є науковим терміном та відповідно до цього є специфічним для рядового глядача,

а тому при перекладі воно було узагальнено до одиниці «сировина», що в повній мірі описує призначення цієї речовини та є цілком зрозумілим для глядачів.

В наступному прикладі конкретна назва автомобілю була узагальнена до назви класу автомобілів:

*I saw that **Caddy** of his cruising my neighborhood. – По району нарізав кола **чорний джип** зі вимкненими фарами.*

В оригіналі персонаж згадує неофіційну назву марки Cadillac – *Caddy*, в той час як в українській адаптації перекладачами було використано по-перше, прийом генералізації – назву марки автомобіля переклали як назву класу авто – «джип»; і по-друге, перекладачами було додано одиницю «чорний», щоб підкреслити приналежність автомобілю бандитам та підтримати розповсюджений стереотип. Окрім цього, до основного речення також було додано фрагмент «зі вимкненими фарами». В оригіналі персонаж не згадував цього факту, але перекладачі додали цю деталь, щоб зробити момент у серіалі ще більш напруженим та зловісним. Також при перекладі репліки було використано граматичну трансформацію, в результаті чого було змінено граматичну структуру речення.

Схожий принцип перекладу застосовано і в наступному прикладі:

***Low rider**, huh? – Любить **ганяти**?*

Цю фразу вимовляє агент УБН, який шукає Джессі Пінкмана. В оригіналі він відмічає важливу деталь, що Джессі їздить на лоурайдері (low rider) – в майбутньому він вийде на слід Джессі саме завдяки цій інформації. Перекладачі в свою чергу узагальнюють сенс репліки та натомість відмічають любов Джессі «ганяти» на автомобілі. Тож в цьому випадку перекладацька трансформація дещо змінила сенс репліки, і в результаті у перекладі втрачається важлива деталь. Тому більш адекватним варіантом перекладу було б *«Ганяє/їздить на лоурайдері?»* або у разі, якщо такий варіант виявиться занадто об'ємним *«В нього лоурайдер?»*

При перекладі наступної репліки ім’я людини замінюється більш загальним поняттям:

The office, they’re treating me like I’m ***Elliot Ness****, okay? – На роботі до мене ставляться як до* ***героя****.*

В оригінальній фразі фігурує ім’я Еліота Несса – є спеціального агенту, якому вдалося посадити до в’язниці Аль Капоне. Україномовній аудиторії це ім’я може бути незнайомим, тому перекладачі замінюють його одиницею «герой», що підходить як по відношенню до Еліота Несса, так і за контекстом репліки.

В серіалі один з персонажів вживає юридичні терміни, які в перекладі генералізуються для кращого розуміння ситуації глядачами:

Manufacture of a ***Schedule 2*** *controlled substance is* ***a second-degree felony****. – Виготовлення наркотичних речовин, заборонених* ***законодавством****, –* ***серйозний злочин****.*

В оригіналі присутні одиниці *Schedule 2* та *second-degree felony*. В США заборонені речовини діляться на п’ять категорій (так звані *Schedules*), в той час як в Україні аналогів цьому явищу немає. Тож перекладачі застосували прийом генералізації та адаптації, узагальнивши поняття «забороненої речовини другої категорії» до «речовин, заборонених законодавством». Також у США існує поняття «ступінь злочину», яке не застосовується в українському законодавстві, тож є незрозумілим для україномовних глядачів. Тому поняття, що в оригіналі звучить як *a second-degree felony* перекладають як «серйозний злочин», що є більш зрозумілим для аудиторії.

В наступному прикладі ім’я, що є відомим в США, узагальнюється до більш зрозумілого для україномовної аудиторії поняття:

Don’t you wanna ***watch*** *something other than this? Like, I don’t know,* ***Mister Rogers****? – А може щось інше* ***зиркнемо****? Типу* ***мультики****?*

Фред Роджерс (Містер Роджерс) є відомим американським телеведучим, що в свій час вів дитячу телепрограму *Mister Rogers’ Neighborhood*. Українська

аудиторія з великою ймовірністю не знає про цю особистість та цю передачу, тому перекладачі узагальнили сенс фрази, замінивши оригінальний уривок поняттям, що є характерним для дітей – «мультики». Таким чином сенс повідомлення не зазнав критичних змін, при цьому ставши більш зрозумілим для цільової аудиторії.

В перекладі наступної фрази сенс повідомлення узагальнюється перекладачами:

*DEA **hit my place of business** this morning. – УБН **побувало в моєму лігві**.*

За контекстом серіалу цю фразу вимовляє наркоторговець, на чий офіс УБН здійснило рейд, в результаті чого він знаходиться в бігах. В оригіналі присутнє слово *hit*, що має багато значень у Cambridge Dictionary, серед яких основні значення – це «бити когось/щось» та «мати негативний вплив на когось/щось».

Таким чином, якщо узагальнити, слово *hit* описує агресивні дії по відношенню до чогось. При перекладі оригінальне повідомлення узагальнюється, в результаті чого виходить, що агенти УБН побували в офісі наркоторговця, тобто не уточняється, який саме результат мав цей візит. Переклад звучить так, ніби агенти в теорії могли завітати до офісу наркоторговця та покинути його, нічого не знайшовши. Разом з цим, втрачається агресивна конотація оригіналу. В цьому випадку доречним буде використати контекстуальну заміну та стилістичну спеціалізацію для більшої натуралістичності фрази, адже її вимовляє наркоторговець, тож і лексика має бути відповідною – сповненою жаргонізмами та просторіччями. Тож адекватним варіантом перекладу цієї фрази буде «*УБН **налетіли** на моє лігво.»* Також можна використати смисловий розвиток та перекласти репліку як *«УБН **перегорнули** моє лігво **догори дригом**.»* Адекватним варіантом також буде *«УБН **штурмували** мою точку.»*

В перекладі цього уривку також присутня стилістична спеціалізація – одиниця *place of business* в оригіналі перекладається як «лігво», що є розмовним еквівалентом слова «житло». В цьому контексті подібна заміна є адекватною,

адже перекладачі мають справу з розмовним стилем, тож і лексика маж бути розмовною. Окрім цих трансформацій, при перекладі також було вилучено уривок *this morning* з метою зменшення об'єму тексту.

В наступному прикладі узагальнюється сенс фрази, сказаної персонажем. У процесі аналізу важливо врахувати контекст, в якому звучить наступна репліка. Волтеру та Джессі необхідно позбавитися трупу, і Волтер пропонує розчинити його у сильній кислоті. Для цього треба придбати відповідну ємність у супермаркеті, що він довіряє Джессі. Пізніше Джессі телефонує Волтеру з супермаркету та вимовляє наступну фразу:

*I got a **container** question. – У мене **важливе** питання.*

В оригіналі він запитує Волтера стосовно того, яку саме ємність краще взяти, у його фразі фігурує одиниця *container question,* тобто, якщо перекладати буквально – «питання стосовно ємності». В українській адаптації цю фразу перекладають як «важливе питання», узагальнюючи суть сказаного.

При перекладі наступної фрази було узагальнено не стільки окремий її уривок, скільки основний її сенс:

Nothing personal, Walt, but you wouldn't know a criminal if he was close enough to check you for hernia. – Не ображайся, Волте, але злочинця не впізнаєш, якщо він постійно біля тебе.

В оригіналі персонаж «підколює» іншого, стверджуючи, що останній є настільки недосвідченим, що не зможе виявити злочинця, навіть якщо той буде поряд з ним. У перекладі сенс цієї фрази узагальнюється і виходить так, що персонаж говорить, що злочинця неможливо впізнати, якщо він постійно поряд. Таким чином, сенс фрази дещо змінюється, і в результаті замість уїдливого зауваження фігурує констатація факту. При перекладі також було узагальнено уривок *if he was close enough to check you for hernia*. Буквально цей уривок буде перекладатися як *«Не ображайся, Волте, але ти б не впізнав злочинця, **навіть якщо б він перевіряв тебе на наявність грижі.**»* Ця фраза в українській мові

звучить некоректно, вона є незвичною для українських глядачів, тому перекладачами було прийнято рішення узагальнити її до «навіть якщо він постійно біля тебе». Якщо узагальнити, то більш адекватним перекладом в цьому випадку буде «Не ображайся, Волте, але ти б не впізнав злочинця, навіть якщо б він був у тебе під носом.» В цьому перекладі зберігається розмовний стиль фрази, образний вираз *to be close enough to check you for hernia* замінюється еквівалентом – розмовним виразом «бути під носом». Таким чином, суть фрази повністю передана, переклад є зрозумілим для цільової аудиторії, а разом з цим зберігаються стилістичні особливості оригіналу.

Окрім генералізації в перекладі серіалу має місце і протилежна їй перекладацька трансформація – **конкретизація**. Її використання обумовлено перш за все контекстом вживання тієї чи іншої фрази, а також необхідністю ще більше розкрити сенс слів персонажа. У наступному прикладі більш загальне поняття замінюється на більш конкретне:

*...like you think I **have** some answer. - ...ніби я **знаю** відповідь.*

В оригінальній фразі фігурує дієслово *have* («мати», «виконувати дію», «приймати» тощо), яке при перекладі замінюється дієсловом «знати». Дієслово «знати» має більш вузьке значення і за контекстом воно є адекватним.

У наступному прикладі більш загальне поняття замінюється одиницею, що є підходящою за контекстом:

*What was that? – Thermite. So **they** tell me. – Що це? – Термі́т. **Експерти** сказали.*

Це уривок з діалогу двох агентів УБН, які розслідують справу про пограбування хімічного складу, в процесі якого було використано терміт. В ході розслідування УБН було з'ясовано, що при пограбуванні було застосовано саме терміт. Коли персонаж відповідає, що за речовина була використана при пограбуванні, він говорить: *Thermite. So **they** tell me.* Якщо перекладати ближче до оригіналу, то виходить «Терміт. Так говорять.» або «Говорять, що терміт.»

Цей переклад також є адекватним, але перекладачі вирішили додати конкретики до перекладу, в результаті чого одиниця *they*, що може означати будь-яку групу людей, замінюється на «експерти», що за контекстом є цілком адекватним.

В наступному прикладі загальна характеристика людини замінюється перекладачами на конкретну рису характеру:

Yeah, Walt's that way. He's ***a good man****. – Так, Волт такий. Він* ***уважний****.*

В оригіналі про персонажа говорять *a good man* («хороша людина»), тобто дають йому загальну характеристику. В українській адаптації в персонажі виділяють конкретну його рису.

Конкретизація використовується при перекладі фрази Волтера Вайта. В цьому випадку дієслово з більш широким значенням замінюється одиницею з більш вузьким значенням:

I am ***speaking*** *to my family now. – Зараз я* ***звертаюсь*** *до моєї родини.*

Цю фразу вимовляє Волтер Вайт, коли він записує відео-повідомлення для своєї родини. В цьому випадку одиниця *speaking*, що означає «говорити», замінюється дієсловом «звертаюся», адже герой не буквально говорить зі своєї сім'єю, а звертається до них через відео. Тому за контекстом саме одиниця «звертаюся» є найбільш адекватною.

Конкретизацію було також використано при перекладі наступної фрази:

'Cap'n Cook'? *That's a white boy's name. –* ***Капітан Кук був білим.*** *Він білий.*

Цю репліку вимовляє агент УБН на операції, міркуючи про прізвисько наркоторговця. В оригіналі він робить висновок, що прізвисько більше підходить для білого, ніж для мексиканця, в той час як в адаптації перекладачі по-перше, змінюють структуру речення, трансформуючи риторичне питання у стверджувальне речення, а по-друге, додають більшої конкретики у репліку, розкриваючи деталі того, ким насправді був капітан Кук.

Ще однією трансформацією, що була використана перекладачами при адаптації серіалу є **додавання** лексичних одиниць. Ця трансформація

зустрічається рідко, адже більш частими є випадки, коли перекладачу треба скоротити фразу, щоб її об'єм співпадав з оригіналом. В свою чергу випадки, коли перекладачу необхідно додавати елементи В наступному прикладі перекладачі додали лексичну одиницю до фрази, щоб більш повно описати конкретне явище:

I just think I might have attention deficit… - Може у мене ***синдром*** *дефіциту уваги…*

В оригіналі персонаж згадує психічний розлад, що має назву *attention deficit*. Конкретно назва, яку вимовляє герой, є неповною, повністю вона звучить як *attention deficit disorder*. В перекладі додається одиниця «синдром», в результаті чого назва стає повною та звучить як «синдром дефіциту уваги».

При перекладі наступної репліки перекладачами було прийнято рішення додати лексичну одиницю для підсилення експресивності фрази:

Some guy named Tuco. ***Badass*** *from what I hear. – Хлопець на ім'я Туко. Як я чув,* ***справжній козел****.*

Ця репліка звучить, коли Джессі розповідає Волтеру про серйозного бандита. В оригіналі звучить одиниця *badass*, що згідно з визначенням у словнику означає «погана або моторошна людина», а також «хтось, ким всі захоплюються та вважають вражаючим». Перекладають це слово як «козел», при цьому додаючи епітет «справжній», щоб додатково підкреслити зневагу зі сторони Джессі до нього. Але при цьому варто зазначити, що в перекладі сенс фрази змінюється. В серіалі Джессі боїться бандита Туко, і це виражається в його словах – відчувається, що Туко значно вище у кримінальній ієрархії, і це чітко передається в словах персонажа. У перекладі складається враження, що Туко чимось образив Джессі, тому останній вважає його «справжнім козлом». Відомо, що в кримінальному середовищі Туко є поважним бандитом, тому в цьому контексті більш доречними є наступні варіанти перекладу цієї фрази: «Чув, він крутий.», «Чув, він запеклий злочинець.» або «Чув, він лютий.»

В перекладі частою трансформацією є **вилучення** лексичних одиниць. Це зумовлюється необхідність зменшити об’єм фрази по-перше, для забезпечення її відповідності оригіналу за розміром, по-друге, для видалення одиниць, що є надмірними та не впливають на сенс репліки. У першому прикладі з оригіналу вилучається вставна конструкція:

***For Christ’s sake**, you **got a bun in the oven**. – Тобі скоро народжувати.*

Цю фразу персонаж проговорює швидко, тому перекладачам було необхідно скоротити репліку для можливості її інтеграції в звукову доріжку. В результаті, було вилучено вставну конструкцію *For Christ’s sake*, яка не має значного впливу на основний сенс репліки. Також уваги заслуговує адаптація ідіоми *to have a bun in the oven*. Перекладачами було використано прийом описового перекладу, в результаті чого вони передали основну суть цієї ідіоми – бути вагітною; при цьому вони також використали граматичну трансформацію, змінивши теперішній час на майбутній, тож фінальний варіант перекладу ідіоми – «скоро народжувати». Прямим еквівалентом цієї ідіоми в українській мові є «носити дитину під серцем», тож більш адекватним перекладом буде «Ти ж носиш дитину під серцем.» Таким чином, сенс фрази передається, об’єм перекладу приблизно співпадає з оригіналом, разом з чим використано еквівалентний відповідник фразеологізму.

В наступному фрагменті невеликий уривок вилучається перекладачами для зменшення об’єму фрази:

*He was **one of the few** teachers who cared. – Він був небайдужим вчителем.*

Якщо перекладати цю фразу ближче до оригіналу, то вийде наступна репліка: «Він був **одним з небагатьох вчителів**, яким було не все одно.» Така фраза має великий об’єм, значно більший за оригінал, тому вона в даному випадку є непідходящою. Якщо поміняти на «Він був одним з небагатьох небайдужих вчителів.», ситуація стає кращою, але об’єм врази все одно є завеликим. Тому перекладачі прийняли рішення вилучити фрагмент, який має

найменше значення для сенсу репліки – *one of the few* («один з небагатьох»). В результаті їм вдалося адекватно передати сенс фрази та не зазнати значних втрат при перекладі.

В наступній фразі описується стан персонажа, і при цьому одна з лексичних одиниць вилучається при перекладі:

*He came in **dehydrated** and disoriented… - Його привезли у стані дезорієнтації…*

Для повного аналізу перекладу необхідно викласти контекст цієї фрази. Волтер Вайт пропадає на деякий тривалий час, що пов'язано з його кримінальною діяльністю. Через деякий час він потрапляє к лікарню, де його знаходить його родина. Щоб ніхто не здогадався про його кримінальну діяльність, він робить вигляд, що не пам'ятає, що з ним трапилося. Саме в такому стані він і з'являється в лікарні. В оригіналі лікар повідомляє про те, що Волтер знаходиться у стані зневоднення та дезорієнтації, в той час як у перекладі згадується тільки стан дезорієнтації, адже у контексті серіалу ця інформація є більш важливою, разом з цим стан дезорієнтації цілком в'яжеться з легендою Волтера про втрату пам'яті, тому одиницю *disoriented* необхідно зберегти. В той же час одиниця *dehydrated* не є настільки важливою, а разом з цим є необхідність скоротити фразу для її відповідності об'єму оригіналу, тож ця одиниця в решті решт вилучається перекладачами.

При перекладі наступної фрази перекладачами було вилучено декілька уривків:

*You've decided to, **I don't know**, make your **eldest** son homeless? – Вирішила зробити сина безпритульним?*

Джессі Пінкман вимовляє цю репліку, коли його батьки приймають рішення вигнати його з дому через його пристрасть до наркотиків. При перекладі вилучається вставна конструкція *I don't know*, адже для основного сенсу фрази вона не грає ніякої ролі, а також одиниця *eldest*, що також є адекватним, адже

глядачу на цей момент вже відомо, що Джессі є старшим сином у родині Пінкманів, тож ця інформація не є для них новою, а відповідно не є необхідним озвучувати її ще раз. Натомість є необхідним зменшити об'єм тексту, адже оригінальну фразу персонаж проговорює досить швидко, тож в перекладі текст має бути невеликим для його комфортного озвучення та інтеграції у епізод.

Серед трансформацій у перекладі також зустрічається **контекстуальна заміна**, використання якої обумовлено необхідністю найбільш точно передати сенс фрази у відповідності до її контексту. В наступному прикладі оригінальне слово замінюється одиницею, що є більш підходящою за контекстом:

*You **know** who I am, right? – Ти **пам'ятаєш**, хто я?*

Вказану репліку озвучує син Волтера Вайта, коли він навіщує батька у лікарні після того, як той зник. Так як всі думають, що Волтер частково втратив пам'ять, цілком логічною та адекватною з точки зору перекладу є заміна одиниці *know* («знати») на одиницю «пам'ятати».

В наступному прикладі багатозначне слово замінюється одиницею, що більше підходить за контекстом:

*They're gonna run **a whole series** of **tests**… - Вони зроблять **необхідні аналізи**…*

Ця репліка звучить від дружини Волтера Вайта, коли він прибуває до лікарні після зникнення. Відповідно, спеціалістам треба перевірити його стан здоров'я. В цьому випадку слово *tests*, що має багато значень (тести, випробування, контрольні роботи), замінюється на одиницю «аналізи», що цілком відповідає ситуації в серіалі. В перекладі цього фрагменту також присутній смисловий розвиток. Фрагмент *a whole series*, що можна перекласти як «ціла купа» або «цілий цикл», вилучається перекладачами, і замість цього фрагменту додається слово «необхідні», тим самим доповнюючи сенс фрази.

Зустрічаються випадки, коли фрагмент сталого виразу замінюється іншою лексичною одиницею:

But seeing as ***throwing in the towel*** *is not an option…* - *Але* ***кидати білий прапор*** *не вихід.*

При адаптації цієї репліки українською перекладачі припустилися одразу двох помилок. По-перше, в оригіналі звучить фраза *throwing in the towel*, що означає «кидати рушник». Це поняття первісно відноситься до боксу – кидати рушник під час боксерського поєдинку означає визнати свою поразку. Тож вираз *throwing in the towel* означає «здатися» або «визнати поразку». В перекладі фігурує вираз, що має абсолютно інше значення – «кидати білий прапор». В цьому випадку при побудові тексту перекладу спеціалісти припустилися стилістичної помилки. Річ в тому, що білий прапор – це символ перемир'я, і відповідно до нього більш доречно буде застосувати дієслово «піднімати», а не «кидати». Таким чином, перекладачі об'єднали дві фрази – «кидати рушник» та «піднімати білий флаг» – в одну, в результаті чого вийшла фраза «кидати білий прапор». По-перше, такого виразу не існує; по-друге, вона є нелогічною та не передає адекватно сенс речення. Тож в цьому випадку адекватним рішенням буде застосувати прямий еквівалент виразу *to throw the towel* – «кидати рушник» – та перекласти фразу таким чином:

But seeing as ***throwing in the towel*** *is not an option…* - *Але* ***кидати рушник*** *не вихід/не варіант…*

В наступному прикладі лексична одиниця в оригіналі замінюється словом, що є більш логічним за контекстом:

…it's just very important for me ***to see*** *him.* - *…з яким мені треба* ***поговорити.***

В цьому випадку одиниця to see («побачити», «побачитися з») замінюється на слово «поговорити». Це може вважатися не тільки контекстуальною заміною, а разом з цим і смисловим розвитком, адже з контексту подій стає цілком зрозуміло, що людині потрібно не просто побачитися з іншою людиною, а й поговорити з нею, тобто її розгорнута думка – «мені треба побачитися з ним, щоб

поговорити». В цьому плані перекладачі на основі логічних висновків приймають рішення замінити ціль (побачитися) на результат (поговорити під час зустрічі).

В наступному прикладі оригінальна одиниця замінюється словом, що є найбільш підходящим за ситуацією:

Hey. ***Hello.*** *– Гей,* ***прокинься****!*

Цією фразою один персонаж привертає до себе увагу іншого, тому заміна привітання *Hello* на дієслово у спонукальній формі «прокинься» є цілком логічною та адекватною.

В перекладі серіалу наявні численні випадки **антонімічного перекладу**, коли оригінальне слово замінюється перекладачами на одиницю з протилежним значенням. В першому прикладі прикметник у заперечній формі замінюється на слово, протилежне йому за значенням:

Not ***good****. –* ***Погано****.*

Таким чином, в цьому прикладі присутня антонімічна пара «добре – погано».

В наступному прикладі в оригіналі описується дія, в той час як у перекладі присутня заміна на одиницю з протилежним значенням у заперечній формі:

I'm telling you, we're grasping at straws here. – Then ***grasp****. – Кажу ж, ми хапаємося за соломинку. – То* ***не випускай її****.*

В оригіналі присутнє дієслово *grasp*, що в цьому контексті означає «хапатися». В перекладі дієслово «хапатися» замінюється одиницею «не відпускати». Тож в цьому випадку наявна антонімічна пара: хапатися – відпускати.

В наступному прикладі лексична одиниця з конотацією дії в оригіналі протиставляється одиниці з конотацією бездіяльності в перекладі:

Come on, ***help me out****, man. – Не стій без діла.*

Фрагмент *help me out* (допоможи мені) в даному випадку перекладається як «не стій без діла», тобто наявна антонімічна пара: дія – бездіяльність.

В кожному з наступних прикладів присутні подібні антонімічні пари:

But considering all polyphenols and the limonoids, ***can't hurt****. – Але в них купа поліфенолів і альбумінів,* ***тож вони корисні****.*

В цьому випадку присутня антонімічна пара «шкідливе» (*can't* ***hurt***) – «корисне» (*тож вони* ***корисні).***

Pancakes ***are not getting hotter****. – Млинці вже* ***холонуть****.*

В цьому прикладі антонімічну пару складають одиниці *hotter* («гаряче») та «холонуть» («холодне»).

Listen, I will ***be leaving this phone on*** *for another 15 minutes. – Я* ***не вимикатиму телефон*** *ще 15 хвилин.*

В цьому прикладі протиставляються одиниці *to leave on* («залишати включеним») та «не вимикати», таким чином наявна антонімічна пара «включати» – «виключати».

This isn't my ***real name****. – Це є моє* ***поганяло****.*

В оригінальному реченні присутня одиниця *real name* («справжнє ім'я»), в той час як у перекладі фігурує слово «поганяло», що означає «прізвисько», тобто «несправжнє ім'я». В перекладі цього фрагменту присутня також стилістична трансформація: книжкова лексика (*real name*) замінюється жаргонізмом «поганяло», що є характерним для розмовного стилю.

I take my time… – Я не поспішаю…

В цьому прикладі одиниця *take my time* («тягнути час», «робити щось повільно») замінюється на «не поспішаю». Таким чином, присутня антонімічна пара «тягнути час» – «поспішати».

Talk to me*, guys. –* ***Не мовчіть****.*

В даному випадку антонімічну пару складають одиниці *talk* («говорити») та «мовчати».

Be ***smart****. – Не* ***тупи****.*

В цьому прикладі антонімічна пара складається з прикметника *smart* («розумний») та дієслова «тупити» (бути нерозумним).

Досить часто у перекладі серіалу зустрічається **цілісне перетворення** – передача виразу вихідної мови іншими лексичними засобами у мові перекладу. Використання цієї трансформації обумовлюється перш за все контекстом, коли та чи інша фраза є більш підходящою, ніж оригінальна. У першому прикладі оригінальне речення перекладається з використанням інших лексичних засобів:

Is that what you're doing? – У мене мозок не шурупає?

Ця фраза звучить у діалозі між двома бандитами, один з яких образив іншого. Останній проговорює цю фразу, будучи обуреним поведінкою іншого. За контекстом ця фраза є підходящою, тому переклад можна вважати адекватним. Також в перекладі присутня стилістична спеціалізація: в оригіналі присутня нейтральна лексика, в той час як в перекладі додається слово «шурупати» (розуміти, міркувати), що є просторіччям. Вживання таких слів є цілком характерним для бандитів, тому таке рішення перекладачів можна вважати адекватним.

В наступному прикладі оригінальне речення повністю змінюється при перекладі:

He runs a tight ship. – Не підкопаєшся.

В оригіналі присутній вираз *to run a tight ship*. Згідно зі словником Cambridge Dictionary, цей вираз означає «ефективно керувати бізнесом». Таким чином, в оригіналі персонажем констатується факт – хтось вміло веде справи. У перекладі в свою чергу робиться висновок – до людини «не підкопатися». Тож цю трансформацію також можна вважати і смисловим розвитком.

В наступному прикладі речення оригіналу повністю замінюється перекладачами:

Not a lot of crystal on the streets now. – Прорідили армію бариг.

В цьому випадку серед трансформацій окрім цілісного перетворення також можна виділити смисловий розвиток – в оригіналі говориться про наявний результат УБН – продаж метамфетаміну на вулицях знизився; у перекладі в свою чергу повідомляється про причину цього – УБН «прорідили армію бариг». Таким чином, перекладачі складають логічний ланцюг та замінюють результат в оригіналі причиною в перекладі.

В наступних прикладах також присутнє цілісне перетворення:

We could, you know, negotiate. – Який твій прайс?

В цьому прикладі оригінальна фраза повністю замінюється реченням, що відповідає контексту.

I ain't gonna keep asking nice! – Краще не зли мене!

В оригіналі акцент робиться на адресанті повідомлення (він попереджає, що не буде просити ввічливо), в той час як у перекладі акцент переміщується на адресата (його попереджають, щоб він не злив опонента).

Not even close. – Не стараєшся.

Цю фразу пише Волтер Вайт в роботі учня, коли він її перевірив. В цьому випадку оригінальне зауваження вчителя дещо пом'якшується у перекладі. В оригіналі він буквально пише «і поряд не лежало», повідомляючи, що учню ще далеко до гарного результату. В перекладі фігурує фраза «не стараєшся», ніби учень може написати гарну роботу, але не робить цього. Тож сенс фрази хоч і незначно, але змінюється.

У перекладі серіалу наявні приклади **смислового розвитку**, коли перекладачі підбирають одиниці, що не є прямими еквівалентами оригіналу, але при цьому є цілком логічними за контекстом. У першому прикладі переклад відрізняється від оригіналу, але за логікою є цілком підходящим. Для повноцінного аналізу перекладу фрази необхідно викласти її контекст. Батьки Джессі Пінкмана вигнали його з дому, і він звернувся до свого знайомого з проханням дозволити йому пожити в його квартирі деякий час. Але його товариш

нічим не може йому допомогти, а коли Джессі збирається йти, звучить наступна репліка:

You've got ***other people to call****? – Тобі є,* ***де зупинитися****?*

В цьому випадку перекладачі складають логічний ланцюг. Джессі потрібно у когось пожити, тому він зв'язується зі своїми знайомими. Таким чином, дія в оригіналі (*other people to call* – дзвінки знайомим) в перекладі замінюється на кінцеву ціль (зупинитися у когось). Перекладачі склали логічний ланцюг та в результаті запропонували переклад, який можна вважати цілком адекватним, адже він враховує контекст фрази.

В наступному прикладі оригінальну лексичну одиницю було замінено на ту, що хоч і не є прямим еквівалентом, але логічно пов'язана з нею:

I haven't been ***a good partner*** *to you… - Я перестав бути* ***надійною опорою*** *для тебе…*

В оригіналі звучить одиниця *a good partner* (буквально «хороший партнер»). Перекладачі доходять висновків, що хороший партнер – це той, хто є опорою для іншого, і таким чином замінюють вираз «хороший партнер» на «надійна опора», що є підходящим за логікою та адекватним з точки зору перекладу.

При перекладі наступної фрази фрагмент в оригіналі було замінено на інший фрагмент, що є підходящим за логікою:

They better pray it's us who catches up to them and not ***those boys from Juarez****. – На їхньому місці, я б молився, щоб їх знайшли ми, а не* ***хлопці із сомбреро****.*

У фразі мова йде про мексиканських бандитів, і вони описуються як *boys from Juarez* («хлопці з Хуаресу»). У перекладі ж фігурує фраза «хлопці із сомбреро», тобто присутній ключовий атрибут мексиканської культури. Перекладачі склали логічний ланцюг, в результаті чого дійшли висновку, що серед основних атрибутів мексиканської культури найбільш знайомим для

широкої маси є сомбреро. Таким чином, склавши логічний ланцюг, вдалося зробити переклад, який хоч і не є прямим відповідником оригіналу, але при цьому є цілком адекватним за логікою.

В серіалі присутній момент, коли головний герой зникає безвісти, але через час повертається до своєї родини. В момент його повернення додому звучить наступна фраза:

You really gave us a scare. – Ми хвилювалися.

Якщо перекласти цю фразу ближче до оригіналу, то вийде репліка *«Ти нас сильно налякав.»*. В цьому випадку перекладачі склали логічний ланцюг – головний герой налякав своїх родичів, тож весь час, коли він був відсутній, вони хвилювалися. Таким чином, у перекладі акцент переміщується з головного героя на його родину, які є стурбованими через його дії, і в результаті фраза звучить як *«Ми хвилювалися.»*, що за сенсом є цілком логічним.

В наступному прикладі перекладачі також складають логічний ланцюг та на основі цього роблять переклад, що є логічним за контекстом:

You're focusing on the negative. – Ти чого такий песиміст?

В оригіналі персонаж констатує факт того, що інший герой зосереджується на недоліках, на негативних аспектах ситуації, тобто можна зробити логічний висновок, що він песиміст. Перекладачі врахували це та в результаті охарактеризували персонажа таким чином, що в контексті описаної ситуації є логічним.

При перекладі наступного фрагменту перекладачі також використали смисловий розвиток:

Bring me up to speed on Tuco Salamanca. – Що нового у справі Саламанки?

Ця фраза звучить у діалозі агентів УБН, коли вони обговорюють процес розслідування. В оригінальній фразі присутній вираз *to bring up to speed*, що згідно зі словником Cambridge Dictionary означає «вводити в курс справ», тобто повідомляти найбільш актуальну в даний момент інформацію. В перекладі

персонаж не стільки просить ввести його в курс справ, скільки уточнює, чи просунулося далі розслідування, що також є логічним. Також в оригіналі персонаж просто уточнює, чи з'явилася якась нова інформація про бандита, у той час як в перекладі фігурує одиниця «справа», збільшуючи масштаб розслідування. Таким чином, перекладачі врахували контекст та зробили переклад, що є логічним за цим контекстом.

Серед трансформацій у серіалі зустрічається також **компенсація** – передача втрачених при перекладі елементів змісту оригіналу іншим засобом, причому необов'язково в тому ж самому місці тексту. Ця трансформація зустрічається в серіалі нечасто, адже специфічні моменти, коли втрачений сенс необхідно компенсувати, виникають не так часто. В першому прикладі втрачений елемент в одному реченні компенсується адекватною стилістичною трансформацією в наступному реченні:

This guy's ***OG****. He's off our* ***level****. – Цей хлопець* ***гангстер****. Він з найвищої* ***касти****.*

В оригіналі присутня одиниця *OG* (original gangster). Згідно зі словником Urban Dictionary, ця одиниця означає «людина, яка тривалий час є членом банди та користується авторитетом». Таким чином, в українській мові можна підібрати відповідні еквіваленти – «(кримінальний) авторитет» або «блатний», щоб підкреслити високе положення бандиту. В перекладі наявна одиниця «гангстер», що буквально означає «бандит», тобто ця одиниця не передає в повній мірі високий статус людини в кримінальному світі. Якщо в першому реченні сенс дещо втратився, то при перекладі другого було використано стилістичну спеціалізацію, в результаті чого слово *level*, що є нейтральним, замінюється на одиницю «каста». Каста – це поняття з тюремного середовища, що означає «положення в ієрархії». Разом з цим, додається одиниця «найвища», чим власне і підкреслюється високий статус бандита в кримінальному середовищі. Таким чином, втрачений у першому реченні сенс розкривається у другому реченні.

В наступному прикладі одиниця додається до першої фрази, але вилучається з другої фрази:

Blue, yellow, pink, whatever, man, just keep bringing me that. – Блакитний, жовтий, рожевий – пофіг, неси будь який, ***молодець.***

You're all right*, we're gonna make a lot of money together. – Ми стільки капусти зрубаємо!*

В другому реченні відсутня похвала у перекладі, хоча в оригіналі вона є (*You're all right…*). Перекладачі додають цю похвалу у перше речення («молодець»), при цьому вилучаючи її з другого речення. Також варто відмітити, що у перекладі другого речення присутня стилістична трансформація – вираз *make money* перекладається як *«рубати капусту»*, що є жаргонізмом, тобто цілком підходить для мови бандита.

Серіал *Breaking Bad* за жанром є кримінальним, і цю його особливість важливо враховувати при його перекладі. Згідно з цим, у перекладі серіалу наявна значна кількість стилістичних трансформацій. Зокрема частим явищем є **стилістична спеціалізація** – заміна нейтральної одиниці в оригіналі одиницею з більшою експресією у перекладі. Іншими словами, слово одного стилю замінюється словом іншого стилю.

У першому прикладі неформальна одиниця в оригіналі замінюється на одиницю розмовного стилю:

Why are we cooking when we can't even ***move*** *what we cook? – Навіщо, якщо не можемо* ***сплавити*** *товар?*

В оригіналі присутнє дієслово *move*, що є нейтральним, в той час як у перекладі воно замінюється одиницею «сплавити», що є цілком підходящою за стилем.

В наступних двох прикладах в перекладі вживається спільна одиниця:

DEA's ***up my ass****. – Мене* ***пасе*** *УБН.*

I'm just ***on probation*** *and all. – Мене ще* ***пасуть****.*

В першому прикладі як в оригіналі, так і в перекладі присутні розмовні вирази: *to be on someone's ass*, що згідно зі словником Cambridge Dictionary означає «причепитися до когось»; а також вираз «пасти», що є жаргонізмом та означає «спостерігати за кимось, відстежувати когось». Ці одиниці мають схожу конотацію, тому можна стверджувати, що стильові особливості оригінальної фрази вдалося зберегти.

В другому прикладі в оригіналі присутній юридичний термін *probation* («пробаційний нагляд»), яке при перекладі також замінюється на жаргонізм «пасти», тобто спостерігати за кимось. Сенс фрази цілком переданий, але при цьому стиль повідомлення було змінено.

В наступному прикладі нейтральна лексика замінюється на розмовну:

*Your **car** is here. – **Тачка** тут.*

В цьому випадку одиниця *car* («машина»), замінюється одиницею «тачка», що є просторіччям та означає «легковий автомобіль».

При перекладі наступного фрагменту нейтральна лексика також замінюється більш неформальним еквівалентом:

*Dude's **dead**. – Чувак **скапустився**.*

В оригіналі присутнє слово *dead* («мертвий»), яке в перекладі замінюється на дієслово «скапуститися», що є просторіччям та означає «померти». Також можна стверджувати, що при перекладі було використано субституцію, що виражається в заміні прикметника *dead* дієсловом «скапуститися».

В наступному прикладі нейтральна одиниця замінюється жаргонізмом:

*Where's **the meet**? – Де буде **стрілка**?*

В оригіналі присутня одиниця *meet* («зустріч»), що при перекладі трансформується в одиницю кримінального жаргону «стрілка». Сенс фрази цілком переданий, але стиль змінюється перекладачами для більшої відповідності контексту.

В наступних двох прикладах нейтральна одиниця *to talk* трансформується у більш неформальні вирази:

*Everybody's been **talking** about you. – Всі місто **тріщить**.*

*What are you **talking** about? – Ти що **мелеш**?*

В обох випадках одиниця *to talk* («говорити, спілкуватися»), замінюється на просторіччя: у першому випадку це одиниця «тріщати», у другому – «молоти».

В наступному прикладі нейтральна одиниця замінюється на одиницю з кримінального жаргону:

*Krazy-8's one **level** higher. – Крейзі-8 на **касту** вище.*

Слово *level* («рівень») в оригіналі замінюється на одиницю «каста» в перекладі. Каста у тюремному середовищі – це «положення в ієрархії», тому сенс фрази переданий коректно.

Також є приклади, в яких стилістична особливість оригіналу цілком зберігається у перекладі. В наступному прикладі ідіоматичний вираз замінюється на еквівалентну йому розмовну лексичну одиницю:

Let it go. – Забий.

В оригіналі присутній вираз let go, що згідно зі словником Cambridge Dictionary означає «переставати думати про щось», в той час як у перекладі фігурує сленговий вираз «забивати», що означає «ігнорувати щось або когось». Таким чином, неформальний стиль повідомлення зберігається у перекладі.

При перекладі наступного фрагменту стилістична особливість оригіналу зберігається перекладачами:

*Badger **got busted**. – Барсука **замели**.*

В англійській мові вираз *to bust* згідно зі словником Cambridge Dictionary являє собою сленговий вираз та означає «арештовувати, ловити». В перекладі присутня одиниця «замітати», що є просторіччям та має ідентичне значення – «затримувати, арештовувати». Таким чином, стилістична особливість оригіналу цілком збережена і в перекладі.

*Uncle Hank **wasted** him. – Дядько Хенк його **пришив**.*

В оригіналі присутня одиниця *to waste,* що згідно зі словником Cambridge Dictionary є сленговим виразом та означає «вбити». У перекладі ця одиниця перекладається як «пришити», що є жаргонізмом та також означає «вбити». Таким чином, перекладачам вдалося підібрати прямий еквівалент у мові перекладу та зберегти стиль оригіналу.

Підводячи підсумки, в адаптації серіалу Breaking Bad українською мовою було знайдено та проаналізовано 78 лексико-стилістичних трансформацій. Серед них домінантними є дослівний переклад, антонімічний переклад та стилістична спеціалізація, 10%, 13% та 12% відповідно. Генералізація також є частою при перекладі, що пояснюється тим, що у фразах персонажів фігурують занадто специфічні явища, які складно перекласти за допомогою еквівалентних відповідників. Тому перекладачі узагальнюють ці явища для кращого розуміння суті реплік цільовою аудиторією.

2.3 Граматичні перекладацькі трансформації при перекладі серіалу Breaking Bad

В кінотексті серіалу Breaking Bad було знайдено значну кількість граматичних трансформацій різних типів. Використання граматичних трансформацій перекладачами зумовлюється перш за все необхідністю скоротити фразу персонажа для її відповідності об’єму оригіналу. Також граматичні трансформації обумовлюються різницею структури речень в англійській та українській мовах. В українській мові більш частим явищем є інверсія, в той час як в англійській мові порядок слів в реченнях зазвичай відповідає мовним нормам.

Однією з граматичних трансформацій в перекладі є **вилучення** граматичних одиниць. В кінотексті серіалу присутні фрагменти, що ніяк не впливають на загальне значення повідомлення. Перекладачами було прийнято рішення вилучити ці фрагменти при перекладі репліки. Таким чином, у серіалі фігурує наступний фрагмент:

That is veggie bacon. ***Believe it or not.*** *Zero cholesterol and you won't even taste the difference. – Вегетаріанський бекон. Він без холестерину, а на смак як справжній.*

В цьому випадку фразу *«Believe it or not.»* було вилучено, що зумовлено необхідністю скоротити репліку для її співвіднесення з об'ємом тексту в оригіналі. Окрім цього, в цьому прикладі також присутня зміна граматичних конструкцій у наступному фрагменті:

…you won't even taste the difference. – …а на смак як справжній.

В оригінальній репліці присутня граматична основа *you won't*, що зникає в перекладі, а підметом в свою чергу стає займенник *він* (в даному випадку мається на увазі бекон).

Вилучення граматичних одиниць присутнє у перекладі наступної репліки:

I dreamt that I ***owned*** *an antique bicycle repair shop. – Мені наснилося, що я ремонтую старі велосипеди.*

В оригіналі персонаж говорить, що йому наснилося, що він є власником майстерні з ремонту велосипедів, в той час як у перекладі одиниця ***owned*** вилучається, в результаті чого сенс речення хоч і не значно, але змінюється.

В наступному прикладі перекладачами також використано вилучення граматичних одиниць:

Yo! ***If I know you****, leave a message. – Здоров! Залиш мессагу.*

В цьому випадку в оригіналі присутній фрагмент *If I know you*, який було вилучено перекладачами в процесі адаптації, адже цей фрагмент не несе в собі

значного смислового навантаження, тож якщо його прибрати, основний сенс повідомлення не зміниться.

В кінотексті серіалу присутня значна кількість фрагментів, при перекладі яких перекладачами була **змінена граматична структура** оригінальної фрази:

Saw it in an old Western. – Бачив у кіно?

В цьому випадку стверджувальне речення при перекладі трансформується у питальне, причому незначно змінюється сенс репліки: в оригіналі персонаж говорить про себе, що він бачив ті чи інші події в кіно, в той час як у перекладі він запитує іншого персонажа, чи бачив він подібне у кіно. Разом з цим, окрім граматичної трансформації в перекладі цього фрагменту також присутня лексико-семантична трансформація, а саме генералізація – одиниця *an old Western* трансформується у слово *«кіно»*, таким чином назва окремого жанру кінофільмів в оригіналі трансформується у загальне поняття *«кіно»* в перекладі.

У наступному прикладі присутній зворотній процес – питальне речення в оригіналі трансформується у стверджувальне речення в перекладі:

Why don't we all just relax, huh? – Нам краще заспокоїтись.

В цьому прикладі в оригіналі персонаж робить пропозицію, у той час як в перекладі він констатує факт.

У процесі перекладі наступного фрагменту перекладачі також змінюють граматичну структуру речення. При перекладі цього фрагменту необхідно знати контекст фрази. Цю фразу говорить Джессі, коли він приходить забрати свій метамфетамін у наркомана, який його обікрав.

*I want my money and my **dope**. – Жени моє бабло і мою **шмаль**.*

В оригіналі персонаж говорить, що йому потрібно те, що належить йому, тобто первісно речення є стверджувальним. У процесі перекладу стверджувальне речення трансформується у спонукальне. Цей приклад також примітний тим, що в ньому перекладачі припустилися перекладацької помилки при перекладі одиниці *dope*. Спираючись на визначення, подане у словнику

Cambridge Dictionary, одиниця *dope* може означати «марихуана» або взагалі будь-який наркотичний засіб. В цьому випадку перекладачі застосовують прийом конкретизації та перекладають цю одиницю як «шмаль», і в цілому це є коректним, але не в контексті серіалу. «Шмаль» в українській мові означає саме марихуану, а глядачу відомо, що Джессі прийшов забрати метамфетамін, тому одиниця «шмаль» у перекладі є недоречною. Більш адекватною трансформацією в цьому випадку буде генералізація, в результаті чого фінальний варіант перекладу виглядатиме наступним чином:

I want my money and my ***dope****. – Жени моє бабло і мою* ***наркоту****.*

У наступному прикладі при перекладі змінюється часова форма оригінального речення:

It just so happens ***we got*** *your money, man, plus interest. – Якщо таке діло,* ***ми усе відіб'ємо*** *з наваром.*

Цю фразу вимовляє наркоман, який викрав у Джессі метамфетамін, і в оригіналі персонаж говорить, що у нього в даний момент є гроші, в той час як у перекладі він обіцяє віддати ці гроші у майбутньому. В цьому прикладі також присутня лексико-семантична трансформація – контекстуальна заміна. Вона використовується перекладачами при адаптації двох одиниць – *got* та *interest*. В першому випадку слово *got*, що первісно має значення «мати» або «отримувати» перекладається як «відбивати», що пояснюється відповідним контекстом. У випадку з одиницею «interest», одним зі значень якої є «відсотки», перекладачами вжито слово «навар», що є адекватним, адже за контекстом ця фраза звучить від наркомана, тож подібне просторіччя є підходящим для такого персонажа.

Трансформація граматичної структури речення присутня у наступному прикладі:

The answer is "No". – Я сказав «Ні».

В оригіналі граматична основа складається з одиниць *the answer* (підмет) та *is* (присудок), в той час як при перекладі присутня граматична структура «Я»

(підмет) та «сказав» (присудок). Таким чином, в процесі адаптації фрази українською мовою граматична структура речення набула змін.

У наступному прикладі перекладачами була змінена граматична структура речення:

We go rolling *into those neighborhoods* ***other crews ain't gonna get kindly****, you understand? –* ***Поліземо*** *у чужі райони і* ***наступимо*** *на хвости місцевим, ти що?*

Оригінальне речення є повним, у ньому присутні дві граматичні основи – *We go rolling* та *other crews ain't gonna get kindly*, у той час як в перекладі в реченні відсутні ці граматичні основи, і більш того, речення є неповним – в ньому є два присудки, але відсутній підмет. Також в перекладі цієї фрази присутня експлікація – в оригіналі повідомляється, що місцеві банди будуть незадоволені, якщо в їх районі будуть вести справи чужинці, в той час як в перекладі уточнюється, що персонажі своїми діями будуть заважати місцевим, «наступлять їм на хвости». Таким чином, в перекладі до основного сенсу додається пояснення ситуації від перекладачів.

Серед граматичних трансформацій в серіалі також присутнє **об'єднання речень**:

I don't know, Skye. What do you want me to say? – Не знаю, що тобі й сказати.

В цьому випадку два речення були об'єднані в одне з метою скорочення репліки. Також таке рішення можна аргументувати тим, що ці два речення не мають значного смислового навантаження, тому їх можна об'єднати в одне та при цьому не втратити сенс повідомлення.

При перекладі наступної репліки перекладачі об'єднали два речення в одне:

You think Tuco had breakage? ***I guess it's true, he did. He broke bones.*** *– Думаєш, Туко спускав таке?* ***Можливо, але при цьому він ламав кістки.***

Але при цьому переклад не включає в себе стилістичну особливість оригіналу – гру слів. В оригіналі присутня одиниця *breakage*, що має значення «бій, поломка, аварія». В контексті серіалу це слово вживається в сенсі «бій

товару» – в серіалі на Джессі було організовано напад двома наркоманами, які вкрали в нього частину його товару. Власне цю ситуацію в серіалі і описують як «бій товару», тобто його нестача. Пізніше Волтер вимовляє цю фразу, наголошуючи, що більш досвідчений бандит Туко жорстоко вирішував такі проблеми, отже і Джессі також потрібно агресивно вести справи. В оригіналі між собою пов'язані слова *breakage* та *broke* – їх об'єднує спільне слово – break, що означає «ламати». При перекладі ця особливість втрачається. Адекватним рішенням буде охарактеризувати бій товару як своєрідний «облом» у веденні бізнесу та разом з цим використати слово, що є спільний корінь. Таким чином, вийде наступний переклад:

*You think Tuco had **breakage**? I guess it's true, he did. He **broke** bones. – Думаєш, у Туко були **обломи**? Я гадаю, що так. Він **обломлював** винним кістки.*

Також можливий наступний варіант перекладу:

*«Гадаєш, хтось насмілювався **віднімати** товар у Туко? Можливо. А потім він **віднімав** їхні життя.»*

В цьому випадку інформація в оригіналі конкретизується при перекладі – загальне слово *breakage*, що описує ситуацію, замінюється більш детальною інформацією, що конкретно сталося в серіалі (у героя відняли його товар). Також в цьому перекладі присутній смисловий розвиток – відомо, що Туко є запеклим бандитом, тож він однозначно неодноразово позбавляв людей життя, тож буде цілком логічним включити цю інформацію в переклад.

У цьому варіанті гра слів зберігається і репліка персонажа набуває більшої експресивності.

Наступний приклад також є примітним. Цю фразу Волтер Вайт говорить своєму учню, який отримав незадовільну оцінку:

*Your **test** score says otherwise. It tells me you don't get it at all. – А твоя оцінка з **контрольної** каже, що нічого ти не розумієш.*

В цьому прикладі два речення об’єднані в одне. Окрім граматичної трансформації присутня також лексико-семантична трансформація – синонімічна заміна. В цьому випадку слово *test* перекладається як «контрольна», що є адекватним перекладом. Використати слово «тест» було б некоректно, адже в самому серіалі глядачу демонструється, яку роботу Волтер Вайт дає своїм учням, і це саме контрольна, а не тест.

При перекладі наступної репліки перекладачі також об’єднують два речення в одне:

Oh, and by the way, that thing we talked about. When I said “Handle it.” – Пам’ятаєш розмову, коли я просив розібратися?

При перекладі цього фрагменту перекладачами також було використано прийоми вилучення, зміни граматичної структури та конкретизації. При перекладі фрагмент *and by the way* вилучається, адже він ніяк не впливає на сенс репліки. Слово *said*, що має первісне значення «казати», трансформується в одиницю з більш вузьким значенням – «просити». Зміна граматичної структури проявляється у трансформації прямої мови (*I said “Handle it.”*) у непряму («я просив розібратися»).

Таким чином, використання граматичних трансформацій при перекладі серіалу обґрунтовані перш за все необхідністю скоротити об’єм фрази для її відповідності оригіналу, а також тим, що в англійській та українській мовах присутні різні граматичні конструкції, відповідно переклад тих чи інших речень з повним збереженням їх первісної граматичної структури може бути неадекватним, тож перекладачі змінюють її для кращого звучання фрази.

ВИСНОВКИ

Підводячи підсумки роботи, в дослідженні було розкрито сутність терміну «кінотекст», його ключові ознаки та особливості перекладу. На основі теоретичних здобутків було проведено аналіз перекладу кінотексту американського серіалу Breaking Bad («Пуститися берега»).

Перший розділ роботи присвячений визначенню поняття «кінотекст», його характерних ознак та особливостей його перекладу. В результаті на основі здобутків вчених у цій сфері було з'ясовано, що кінотекст – це складне явище, що має безліч визначень. З одного боку, кінотекст є системою кодів, серед яких присутні візуальне зображення (кадри), мовлення (репліки персонажів), звукове супроводження (музика, звукові ефекти), графічний текст (текст газети, написи, титри тощо). З іншого боку, кінотекст – це продукт творення колективного автора, а також глядачів. Окрім цього, кінотекст також сприймається як адаптація художнього тексту у кінофільмі, а також явище, що виражається засобами з різних семіотичних систем.

Таким чином, серед ключових ознак кінотексту можна виділити знаковість, полікодовість (або мультимодальність), схожість з художнім текстом, ієрархічну структуру, поліморфізм та різноманітність структури. Враховуючи, що кінотекст є різноманітним за своєю структурою, існує велика кількість класифікацій кінотекстів. Таким чином, кінотексти розрізняють за наступними критеріями: зміст, мета та комунікативні принципи, характер компоненту інформативності, жанр, цільова аудиторія, тема, настрій, форма, технічні характеристики, тип образотворчих знаків, загальнотекстові категорії та концепція сюжету.

Беручи до уваги, що кінотекст є полікодовим явищем та існує у декількох формах, існують специфічні особливості його перекладу. Існує окрема галузь в

рамках перекладознавства, а саме кіноперекладу, що знаходиться на межі усного та письмового перекладу. Кіноперекладу не обмежується лише рамками мови, відповідно до чого перекладач в цій сфері перекладу має володіти безліччю компетенцій, а не тільки мати знання мови оригіналу та мови перекладу. Зокрема, актуальними є знання обох культур – як вихідної мови, так і мови перекладу, а також фонові знання теми кінопродукту. Такими є висновки до першого розділу.

Другий розділ присвячений визначенню та аналізу перекладацьких трансформацій, що були використані при адаптації серіалу Breaking Bad українською мовою. Перш за все, серіал було проаналізовано з лінгвістичної точки зору – було розглянуто тип кінотексту продукту, його лексичне наповнення, а також потенційні труднощі, з якими можуть зустрітися перекладачі при адаптації серіалу.

В серіалі було знайдено специфічну лексику, а саме: хімічні терміни, знижена лексика, назви наркотиків, а також вирази, що описують процес їх вживання, юридична термінологія, сленгові та фразеологічні вирази, лексика, що описує явища та осіб, які є відомими для американської аудиторії, але для української аудиторії є незрозумілими. Ця лексика потребує специфічного підходу при перекладі, а саме використання різноманітних перекладацьких трансформацій для підбору найбільш адекватного перекладацького еквіваленту.

Після визначення особливостей кінотексту серіалу був проведений аналіз перекладацьких трансформацій. В результаті було знайдено та досліджено 93 перекладацькі трансформації, серед яких 78 трансформацій є лексико-стилістичними та 15 є граматичними.

В результаті, найбільш частими трансформаціями в перекладі серіалу Breaking Bad є генералізація, антонімічний переклад, стилістична спеціалізація та зміна граматичної структури речення. Використання саме цих трансформацій обґрунтовується перш за все необхідністю узагальнити незрозумілі для цільової аудиторії явища, підібрати лексичні одиниці, що цілком відповідають жанровим

особливостям серіалу та стилю мови героїв, а також замінити ті чи інші граматичні конструкції в оригінальному тексті на конструкції в мові перекладу, що є найбільш доречними в певному контексті.

Натомість менш частотними трансформаціями є додавання лексичних одиниць та компенсація. Це пояснюється тим, що в серіалі присутня достатньо мала кількість фраз та лексичних одиниць, що потребують їх використання. В серіалі достатньо мала кількість одиниць, які в точності переносяться графічними засобами іншої мови. Крім цього, була виявлена незначна кількість фрагментів, які потребують додавання лексичних одиниць. Перекладачам доводиться навпаки вилучати ті чи інші одиниці для скорочення фрази оригіналу й адаптації її до норм української мови. Нечастими є також випадки, коли доводиться компенсувати втрачену лексичну одиницю.

Загалом, при перекладі кінотексту використовується значна кількість трансформацій. Кінотекст є складною структурою, існує в декількох формах та розрахований на широку аудиторію. Відповідно при його перекладі ці особливості необхідно враховувати та підбирати найбільш доречні в певних випадках трансформації, щоб по-перше, забезпечити відповідність тексту оригіналу як в плані сенсу, так і в плані об’єму, і по-друге, зробити переклад, який буде цілком зрозумілим цільовій аудиторії та відповідатиме стилю твору.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

СПИСОК ТЕОРЕТИЧНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андреєва І. О. Мультимодальний аналіз дискурсу: методологічна основа та перспективи напряму. *Одеський лінгвістичний вісник*. Випуск №7. 2016. С. 3-8.

2. Баранова С. В., Трофименко А. В. Проблеми перекладу форм комічного українською мовою (на матеріалі англомовних телесеріалів). *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету.* Серія «Філологія». Вип. 40. 2019. С. 62-65.

3. Білозерська Л., Возненко Н., Радецька С. Термінологія та переклад: навч. посіб. для студ. філол. напряму підготовки. Нова Книга. Вінниця, 2010. 231 с.

4. Валькова А. О. Лінгвокультурні особливості перекладу сучасних англомовних документальних фільмів. Національний технічний університет України «Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського», 2020. 116 с.

5. Гайданка Д. В. Дискурс кіно в ракурсі новітніх парадигм: особливості і типологія. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету.* Сер.: Філологія №16, 2015. С. 99-101.

6. Гридасова О. І. Кінодискурс як об’єкт навчання кіноперекладу. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. Випуск 2. Житомир, 2014. С. 102-107.

7. Громова З. В. Основні помилки при перекладі назв кінофільмів. *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.* Філологічні науки. №9 (1). 2013. С. 28-33.

8. Гудманян А. Г., Плетенецька Ю. М. До проблем кіноперекладу, як виду художнього перекладу. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*, Сер.: Філологічна. №25. Острог, 2012. С. 28-30.

9. Демецька В., Федорченко В. До проблеми перекладу кінотекстів. *Науковий вісник Херсонського державного університету.* Серія «Лінгвістика». Зб. наук. праць. Розділ 4. Херсон, 2010. С. 239-243.

10. Журавель Т. В. Особливості здійснення перекладацького аналізу кінотексту (на матеріалі кінотрилогії «Хоббіт»). *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. Сер.: Філологія. №40. Том 3. 2019. С. 66-70.

11. Зорівчак Р. П. Реалія і переклад: на матеріалі англомовних перекладів української прози. Львів: Видавництво при Львів. держ. університеті. 1989. 216 с.

12. Іващенко В., Вайно М. «Кіносценарій» і «Кіновербальний твір»: диференціація термінопонять. Зб. наук. пр.. Інститут української мови НАН України. Вип. 10. 2004. С. 61-65.

13. Карабан В. І. Переклад англійської наукової і технічної літератури. Вінниця: Нова Книга, Ч. 2, 2001. 302 с.

14. Козак Т. Б. Особливості художнього перекладу. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія».* Вип. 51. Тернопіль, 2015. С. 221-223.

15. Конкульовський В. В. До проблеми перекладацьких трансформацій у кінотекстах комедійного жанру. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. Сер.: Філологія. Вип. 25. 2012. С. 62-64.

16. Корунець І. В. Вступ до перекладознавства: підручник. Вінниця, Нова Книга, 2008. 512 с.

17. Кривонос Я. Нормативні проблеми українського перекладу американської кінопродукції. Лінгвістика: зб. наукових праць. 1 (19). Луганськ, 2010. С. 176-181.

18. Кропінова Т. В. Переклад кінотексту: специфіка кінотексту як перекладацького об’єкта. *Науковий вісник Волинського національного ун-ту ім. Лесі Українки.* Філологічні науки: Мовознавство. №6. Луцьк, 2009. С. 407-412.

19. Кушнірова Т. В., Мацько А.В. Основні етапи розвитку українського кіноперекладу. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету.* Сер.: Філологія. №62. Том 3. 2023. С. 11-14

20. Лавріненко І. Н. Мова кіно в аспекті діахронії. *Вісник Харківського національного університету ім. В.М. Каразіна.* Іноземна філологія. Методика викладання іноземних мов. №83. 2016. С. 23-27

21. Лукьянова Т. Г. Основи англо-українського кіноперекладу: *навчальний посібник для студентів 4 курсу освітньо-кваліфікаційного рівня «Бакалавр» денної форми навчання факультету іноземних мов.* ХНУ імені В.Н. Каразіна, 2012. 104 с.

22. Медвідь О. М., Часовських А. А. Відтворення лінгвостилістичних особливостей кінотексту при дублюванні англомовних фільмів українською. 2015. С. 164-192. URL: https://doi.org/10.30525/978-9934-26-248-7-8 (дата звернення: 15.09.2024).

23. Полезнюк Ю. О. Вербальні та невербальні засоби формування образу митця в англійськомовних кінотекстах. Херсонський державний університет. Івано-Франківськ, 2022. 41 с.

24. Полякова О. В. Дублювання як вид кіноперекладу. *Наукові записки КДПУ ім. В. Винниченка.* Серія: Філологічні науки (мовознавство). Вип. 116. Кіровоград, 2013. С. 338-341.

25. Почепцов Г. Г. Теорія комунікації. К.: Видавничий центр «Київський університет». 1999. 308 с.

26. Ребрій О. В. Методичні рекомендації до написання кваліфікаційних робіт за спеціальністю «Переклад»: базові теоретичні поняття. Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна. 2015. 67 с.

27. Сіроштан Т. О., Прокопенко А. В. Специфіка перекладу англомовних кінематографічних текстів. Сумський державний університет. Суми, 2020. 77 с.

28. Скобнікова О. В. Кіносценарій як об'єкт дослідження мовознавства. *Науковий вісник Національного технічного університету України «КПІ»*. №1(5). Том 5. 2016. С. 54-57

29. Федоренко С. В., Валькова А. О. Лінгвокультурні особливості перекладу сучасних англомовних документальних фільмів. *«Молодий вчений»*. №12 (88). 2020. С. 336-340

30. Хіміч А. В. Робота режисера з кінотекстом у фільмах із втіленим правилом трьох єдностей. Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого. *Культура України*. Випуск 83. 2024. С. 90-98.

31. Черноватий Л. М. Методика викладання перекладу як спеціальності: підручник. Нова Книга. Вінниця, 2013. 376 с.

32. Шахновська І. І., Кондратьєва О. В. Прагматична адаптація під час перекладу англомовних анімаційних фільмів. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету.* Серія «Філологія». Вип. 40. Том 3. 2019. С. 96-99.

33. Щербак О. Кінодискурс як дворівнева система складників: функційний погляд. Polonistyczno-Ukrainoznawcze Studia Naukowe, nr 3, 2022. С. 175-181

34. Baumgarten N. Yeah, that's it!: Verbal Reference to Visual Information in Film Texts and Film Translations. Translators' Journal, vol. 53, n. 1, 2008. P. 6-25.

35. Bordwell D. Making meaning: Inference and rhetoric in the interpretation of cinema. Cambridge: Harward University Press, 1989. 352 p.

36. Chaume F. Teaching synchronisation is a dubbing course: Some didactic proposals. The didactics of audiovisual translation. Spain, 2008. P. 129-141.

37. Eco U. On the Contribution of Film to Semiotics. Quarterly Review of Film Studies 2, issue 1, 1977. 231 p.

38. Gottlieb H. Subtitling. In Baker M. (ed.). Routledge Encyclopedia of Translation Studies. London and New-York: Routledge, 1998. P. 244-248.

39. Khutorna H. Peculiarities of English Cinematic Text Translation Using Lip-Sync Technique. Scientific Journal of Polonia University, 54, 2022. P. 43-48.

40. Kress G. R., Leeuwen T. van. Multimodal Discourse: The modes and media of contemporary communication. L.: Edward Arnold, 2002. 152 p.

41. Kolker R. P. Film, Form and Culture. Taylor & Francis, 2024. P. 11-23

42. Konstantinov M. Roland Barthes and Yurii Lotman: Search for meaning in Film Narrative. Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство. Вип. 41. 2019. С. 35-43

43. Lisieska A. Comparing multimodal film texts. The case of the movie Fame (1980) and its remake Fame (2009). Crossroads – A Journal of English Studies, 2019. P. 52-65

44. Liu C., Shmilovici A., Last M. The Same Thing – Only Different: Classification of Movies by their Story Types. Proceedings of the Text, Dublin, 2023. P. 93-101

45. Metz Ch. Language and Cinema. The Hague – Paris: Mouton & Co. N.V., Publishers. 1974. P. 61-67

46. Pasolini P. The Cinema of Poetry. In Movies and Methods, Vol. 1. University of California Press, 1976. P. 542-558.

47. Szarkowska A. The Power of Film Translation. Translation Journal Volume 9, No. 2, 2005. URL: http://translationjournal.net/journal/32film.htm (accessed: 21.09.2024).

48. Szochner W. A film adaptation of Stephen King's novella "Rita Hayworth and Shawshank Redemption" (1982) as an example of a multimodal translation pattern. Jezykoznawstwo nr 1 (13), 2019. P. 173-181.

49. Varricchio U. Ipersignificato: Umberto Eco and Film. National Gallery of Art. URL: https://www.nga.gov/features/ipersignificato-umberto-eco-and-film/laventura-stagecoach-and-casablanca.html (accessed: 06.09.2024).

50. Venuti L. The Translation Studies Reader. L.: Routledge, 1992. 560 p.

51. Vinay J.-P., Darbelnet J. Comparative stylistics of French and English: a methodology for translation. John Benjamins Publishing Co., 1995, P. 30-50.

52. Wildfeuer J., Bateman J. A. Film Text Analysis: New Perspectives on the Analysis of Filmic Meaning. New-York: Routledge 711 Third Avenue, 2017. P. 17-46

СПИСОК ЛЕКСИКОГРАФІЧНИХ ДЖЕРЕЛ

53. Cambridge Dictionary | English Dictionary, Translation & Thesaurus. URL: https://dictionary.cambridge.org/ (accessed: 24.10.2024).

54. Collins Dictionary | Definitions, Thesaurus and Translations, URL: https://www.collinsdictionary.com/ (accessed: 26.10.2024).

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

55. Breaking Bad. URL: https://rezka-ua.tv/series/thriller/646-vo-vse-tyazhkie-2008.html (дата звернення: 31.10.2024).

SUMMARY

The presented paper is dedicated to the analysis of such phenomenon as cinema text and the process of its translation.

The object of the work is English cinema text and its adaptation in Ukrainian.

The main aim of the paper consists in definition and analysis of cinema text translation peculiarities which is made with the use of *Breaking Bad* show as an example. It determined the accomplishment of such objectives as:

- analysis of cinema text essence and structure;
- classification of cinema texts and their features;
- analysis of cinema text translation and defining the most widespread transformations used in this process.

The definition of cinema text is offered in this work. It is a complex structure that can be defined as complex code system, collective author's product, adaptation of fictional text in cinema and phenomenon which is created be means of different semiotic systems. It is proved that key features of cinema text are multimodality, similarity to fictional text, hierarchical structure, creolization and complex structure. In the second chapter the author proves that the most widespread transformations in cinema text translation are generalization, antonymic translation, stylistic specialization and transformation of grammatic structure. The use of these transformations is explained by the difference of English and Ukrainian language systems, the fact that original text contains phenomena which are unknown for target audience and need to make the style of speech corresponding the style of cinema text.

Keywords: *cinema text, polycode, multimodality, classification, translation transformation, lexical unit.*

Декларація

академічної доброчесності

здобувача ступеня вищої освіти ЗНУ

Я, _____Войтов Герман Володимирович_____,
студент__2__курсу магістратури, форми навчання _____Денна_____,
факультету_____Іноземної філології_____, спеціальність__035 Філологія___,
освітньо-професійна програма ___035.041 Германські мови та літератури (переклад включно), перша – англійська___, адреса електронної пошти_____hermanvoitov@gmail.com_____,

- підтверджую, що написана мною кваліфікаційна робота на тему «ЛІНГВОСТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕКЛАДУ КІНОТЕКСТУ З АНГЛІЙСЬКОЇ НА УКРАЇНСЬКУ МОВУ (НА МАТЕРІАЛІ СЕРІАЛУ BREAKING BAD)» відповідає вимогам академічної доброчесності та не містить порушень, що визначені у ст. 42 Закону України «Про освіту», зі змістом яких ознайомлений;
- заявляю, що надана мною для перевірки електронна версія роботи є ідентичною її друкованій версії;
- згоден на перевірку моєї роботи на відповідність критеріям академічної доброчесності у будь-який спосіб, у тому числі за допомогою Інтернет-системи, а також на архівування моєї роботи в базі даних цієї системи.

Дата _____21.11.2024____ Підпис_____ ПІБ (студент) _____Войтов Г.В._____