

Міністерство освіти і науки України
Київський національний університет імені Тараса Шевченка
Навчально-науковий інститут філології
кафедра германської філології та перекладу

ВІДТВОРЕННЯ УКРАЇНСЬКИХ РЕАЛІЙ НІМЕЦЬКОЮ МОВОЮ
(на матеріалі сучасних українських фільмів,
перекладених німецькою мовою)

Кваліфікаційна робота
освітнього ступеня «магістр»
студентки II курсу магістратури
освітньої програми
«Міжкультурна германістика
(німецька та англійська мови)»,
Спеціальність – 035.043 «Германські
мови та літератури (переклад
включно, перша – німецька)»
Наталії Володимирівни ПІНЧУК
Науковий керівник:
д. філол. н., доц. Алла МІЩЕНКО

«Допущено до захисту»
Протокол засідання
кафедри германської філології та перекладу
протокол № 10 від «16» травня 2024 року
завідувач кафедри Сас
к.філол.н., доц. Олександр СТАСЮК

КИЇВ – 2024

Анотація

Дослідження реалій як елементів кодифікованої системи знань мовно-культурної спільноти набуває особливої актуальності в контексті глобалізації та міжкультурної комунікації. Аудіовізуальний переклад, зокрема переклад сучасного українського кіно німецькою мовою, стає важливим інструментом для трансляції культурних кодів та реалій однієї мовно-культурної спільноти іншій.

Об'єктом дослідження стали українські реалії та способи їх відтворення німецькою мовою на матеріалі кінотекстів сучасних українських фільмів «Мавка. Лісова пісня», «Щедрик» та «Довбуш».

У роботі проаналізовано поняття “реалія” як елемент лінгвокультурної системи української мови та окреслено проблеми її відтворення в німецькомовному культурному контексті, зумовлені відсутністю їхніх еквівалентів та незбігом історичних та соціокультурних контекстів.

Методом лінгвістичної абстракції реалії було ідентифіковано та класифіковано, а також охарактеризовано особливості репрезентації реалій за посередництвом аудіовізуального тексту.

Способи відтворення українських реалій німецькою мовою проаналізовано на ґрунті трансформаційного аналізу з огляду на особливості їхньої синтаксичної та семантичної структури.

Актуальні значення реалій та їхні парадигматичні відношення з німецькими відповідниками досліджено за допомогою методики компонентного та структурно-семантичного аналізу.

Поняття, репрезентовані реаліями, у німецькій та українській мовах проаналізовано за допомогою типологічного і зіставного методів.

Оптимальність способів відтворення українських реалій німецькою мовою аналізувалась на ґрунті контекстуально-семантичного аналізу.

Ключові слова: реалія, аудіовізуальний текст, аудіовізуальний переклад, мовно-культурна спільнота, культурний код.

Abstract

The study of realia as elements of the codified system of knowledge of the linguistic and cultural community acquires special relevance in the context of globalization and intercultural communication. Audiovisual translation, in particular the translation of modern Ukrainian cinema into German, is becoming an important tool for the translation of cultural codes and realia of one linguistic and cultural community to another.

The object of the study was Ukrainian realia and methods of their reproduction in German using the material of the film scripts of modern Ukrainian films "Mavka. Forest Song", "Shchedryk" and "Dovbush".

The paper analyzes the concept of "realia" as an element of the linguistic and cultural system of the Ukrainian language and outlines the problems of its reproduction in the German-speaking cultural context, due to the lack of their equivalents and the mismatch of historical and socio-cultural contexts.

Using the method of linguistic abstraction, realia were identified and classified, as well as characterized the peculiarities of the representation of realities through audiovisual text.

Ways of reproducing Ukrainian realia in the German language are analyzed on the basis of transformational analysis in view of the peculiarities of their syntactic and semantic structure.

Actual meanings of realia and their paradigmatic relations with German counterparts were investigated using the method of component and structural-semantic analysis.

Concepts represented by realia in the German and Ukrainian languages were analyzed using typological and comparative methods.

The optimality of ways of reproducing Ukrainian realities in German was analyzed on the basis of contextual and semantic analysis.

Keywords: realia, audiovisual text, audiovisual translation, linguistic and cultural community, cultural code.

ЗМІСТ

ВСТУП	5
РОЗДІЛ 1. РЕАЛІЇ ЯК ЕЛЕМЕНТ КОДИФІКОВАНОЇ СИСТЕМИ ЗНАНЬ МОВНО-КУЛЬТУРНОЇ СПІЛЬНОТИ	
1.1. Поняття «реалія», класифікація та лінгвістична репрезентація реалій.....	8
1.2. Проблеми відтворення реалій у процесі перекладу.....	17
Висновки до розділу 1.....	27
РОЗДІЛ 2. АУДІОВІЗУАЛЬНИЙ ПЕРЕКЛАД ЯК ОСОБЛИВИЙ ВИД ПЕРЕКЛАДУ	
2.1. Аудіовізуальний текст як базова категорія аудіовізуального перекладу.....	28
2.2. Семіотична природа аудіовізуального тексту та проблеми його перекладу.....	40
Висновки до розділу 2.....	46
РОЗДІЛ 3. ПРОБЛЕМИ ПЕРЕКЛАДУ РЕАЛІЇ З СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ ФІЛЬМІВ ЯК ЕЛЕМЕНТІВ КУЛЬТУРНОГО КОДУ УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІЇ	
3.1. Типи та роль реалій у сучасних українських фільмах.....	48
3.2. Способи відтворення українських реалій з сучасних українських фільмів німецькою мовою.....	56
Висновки до розділу 3	70
ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ	72
ZUSAMMENFASSUNG	74
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	77
СПИСОК ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ	87
ДОДАТОК 1. Перелік українських реалій та їхніх відповідників німецькою мовою	88

ВСТУП

Проблема взаємовпливу і взаємозв'язку мови та культури завжди цікавила українських та іноземних науковців, серед яких Р. Зорівчак (1989), І. Корунець (2003), П. Ньюмарк (2010), В. Коллер (1979), Е. Маркштайн (2003), Й. Альбрехт (1998), Ф. Шауме (2012) та ін. Це зумовлено тим, що в мові та за посередництвом мови фіксуються й репрезентуються культура і традиції нації, народу, народності, етнічної групи тощо, на ґрунті яких формується “культурний код нації” [16, с. 10]. Саме реалії номінують специфічні для культури денотати та є носіями ідентичності національно-етнічної культури. Через культурну дистанцію, незбіг конвенціоалізованої та кодифікованої системи понять в українській та німецькій мовах, а також лакунарність їхніх номінацій переклад цих реалій подекуди стає проблемою для перекладача.

Незважаючи на значний науковий доробок в галузі дослідження реалій, поза увагою дослідників залишається проблема відтворення українських реалій із сучасних українських фільмів у їхніх перекладах німецькою мовою. Особливо гостро проблема постає з огляду на загарбницьку війну росії проти України, необхідність розвіювання міфів російської пропаганди про неіснування української державності, а також зростаючий інтерес до української нації та культури закордоном.

Актуальність роботи зумовлена: 1) необхідністю виокремлення та класифікації українських реалій у сучасних українських фільмах як одиниць національної ідентичності; 2) релевантністю дослідження способів вдалого відтворення реалій в особливій галузі перекладознавства – аудіовізуальному перекладі з фокусом на збереженні культурної інформації.

Об'єкт дослідження – українські реалії з сучасних українських фільмів, виокремлені шляхом суцільної вибірки з аудіовізуальних текстів українською мовою, та їхні переклади в аудіовізуальних текстах німецькою мовою.

Предмет дослідження – проблеми та стратегії перекладу українських реалій німецькою мовою.

Матеріал дослідження. Аудіовізуальні тексти сучасних українських

фільмів «Довбуш» (реж. О. Санін, 2023), «Мавка. Лісова пісня» (реж. О. Рубан, 2023) та «Щедрик» (реж. О. Моргунець-Ісаєнко, 2022) та їхні переклади німецькою мовою тривалістю 360 хвилин, а також субтитри до вищеназваних фільмів.

Мета роботи. Дослідження проблем і способів відтворення культурно-маркованих реалій української мови у німецькомовному культурному середовищі. Досягнення мети передбачає розв'язання таких завдань:

1. Систематизувати поняття “реалії” як елемента кодифікованої системи знань мовної-культурної спільноти й окреслити проблеми відтворення цих культурем у середовищі іншої мовно-культурної спільноти.

2. З'ясувати специфіку репрезентації культурних реалій за посередництвом аудіовізуального тексту.

3. Ідентифікувати та класифікувати реалії, виокремлені в сучасних українських фільмах.

4. Систематизувати способи перекладу українських реалій німецькою мовою та їхні прагматичні чинники, а також запропонувати власні варіанти перекладу окремих реалій.

Методи дослідження зумовлені специфікою об'єкта вивчення та конкретними завданнями дослідження.

Метод лінгвістичної абстракції застосовано для аналізу й класифікації реалій як носія ідентичності української нації та її культурної самобутності.

Трансформаційний аналіз дозволив продемонструвати варіювання синтаксичних структур та семантичних зв'язків між елементами перекладених реалій, порівняно з їхніми питомими варіантами.

Методики компонентного та структурно-семантичного аналізу використано для з'ясування актуальних значень реалій, а також характеризування парадигматичних відношень між українськими реаліями та їхніми відповідниками німецькою мовою.

Типологічний і зіставний методи вжито для аналізу концепцій конвенціоналізованих та кодифікованих систем понять та їхніх номінацій в

український та німецькій мовах.

Методику контрастивного контекстуально-семантичного аналізу використано для аналізу німецьких перекладів українських реалій, а також усунення помилок в німецьких перекладах.

Елементи *етимологічного аналізу* застосовано для опису шляхів виникнення реалій в українській мові та можливостей їхньої гармонізації з реаліями німецької мови.

Наукова новизна одержаних результатів. У дослідженні розширено доробок класичного вивчення реалій та доповнено прагматичний напрямок дослідження німецької мови, що фокусується на вивченні форм мовного вираження для заповнення лексико-семантичних лакун, які виникають у процесі трансферу нового знання й забезпечують ефективність комунікації української та німецької мовно-культурних спільнот.

Практична цінність роботи полягає у подальшому використанні її результатів для популяризації української культури закордоном, зокрема у німецькомовному суспільстві. Крім того, робота буде цікавою для студентів перекладацьких відділень, а також для перекладачів як джерело для вирішення проблеми лексико-семантичного дефіциту в процесі перекладу реалій.

Структура роботи. Магістерська робота складається зі вступу, трьох розділів основного змісту, загальних висновків, списку використаних джерел (71 позиція українською, англійською та німецькою мовами), джерел ілюстративного матеріалу (3 позиції), одного додатку. Загальний обсяг роботи становить 91 сторінку, обсяг основного тексту без додатків – 76 сторінок, література – 11 сторінок, обсяг додатків – 4 сторінки.

РОЗДІЛ 1

РЕАЛІЇ ЯК ЕЛЕМЕНТ КОДИФІКОВАНОЇ СИСТЕМИ ЗНАНЬ МОВНО-КУЛЬТУРНОЇ СПІЛЬНОТИ

1.1. Поняття «реалія», класифікація та лінгвістична репрезентація реалій

Мова як невід’ємний елемент людської культури являє собою потужний інструмент для репрезентації унікальних характеристик, традицій та цінностей окремого народу. Кожна мова має власний лексичний інструментарій, що номінує предмети, дії, поняття та емоції, характерні для певної культури чи регіону. Проблема співвідношення мови та культури протягом тривалого часу лишається предметом пильної уваги українських та зарубіжних лінгвістів, особливо в контексті досліджень культурно маркованих лексичних одиниць, складних для перекладу. До того ж, у лінгвістичних колах (Р. Зорівчак, 1989, Е. Маркштайн, 2003) поширена думка про те, що такі лексеми неможливо перекладати іноземними мовами через відсутність точних перекладних еквівалентів.

Незважаючи на значний науковий доробок як зарубіжних, так і вітчизняних лінгвістів щодо цієї проблеми, вона все ще лишається актуальною. Це можна пояснити тим, що на сучасному етапі розвитку мовознавства дотепер не було запропонованого єдиного та загальновизнаного терміна для номінації тих одиниць, які не піддаються еквівалентному перекладу. Аби позначати їх, науковці використовують різні терміни: реалія, культурно-специфічний елемент мови, лакуна, варваризм, культурема, екзотизм тощо. Ці терміни часто ототожнюють, апелюючи до їхньої спільної характеристики: кожен з них номінує специфічні реалії певної культури.

У роботі використовуємо термін «реалія», оскільки вважаємо його оптимальним з огляду на аналіз тлумачень поняття різними дослідниками, а також функції реалій у художньому тексті.

Так, слово «реалія» походить від латинського прикметника «realia», що означає «речовий», «дійсний». З XV століття ця лексема стала терміном, який використовувався в галузі юриспруденції для позначення речей або об'єктів, які залучалися до розслідування певної кримінальної справи. У XIX й початку XX століття це слово набуло статусу терміна у філологічній літературі та вживалося на позначення матеріальних об'єктів і характерних національних звичаїв. Із поширенням реалізму зростає й частота вживання поняття [23, с. 70].

Однак актуальний у мовознавчих студіях останніх десятиліть термін «реалія», частково саме через його міждисциплінарний характер, досі не має загальноприйнятої дефініції. У сучасних дослідженнях, присвячених теоретичним основам визначення терміна «реалія» (Е. Маркштайн, 2003, Герінг, 2006, П. Ньюмарк, 2010, Т. Кияк, 2008), підкреслюється, що відсутність усталеного підходу до трактування поняття значно ускладнює його застосування у наукових розвідках.

Термін «реалія» набув поширення в лінгвістиці з початку 1980-х років, коли про реалії як «носії колориту, видимі елементи національної своєрідності» заговорили у зв'язку з новими проблемами перекладу (С. Влахов і С. Флорін, 1980). У попередніх дослідженнях перекладу культурний вимір функціонування мовних одиниць здебільшого залишався без уваги. Саме в 1980-х роках болгарські перекладознавці С. Влахов та С. Флорін у праці «Неперекладне в перекладі» порушили питання щодо особливостей уживання терміна «реалія».

Реаліями автори позначали слова, які називають предмети й поняття побуту та культури, історичної доби та соціального устрою, державного устрою та фольклору; тобто лексичні одиниці, що передають такі специфічні особливості одного народу, які відрізняють його від інших [3, с. 7]. До них зараховували номінації національних страв, елементів традиційного одягу, танців, фольклору, а також слова й словосполучення, що позначають політичні та соціальні інституції, характерні лише для цієї країни. До цього переліку автори додавали географічні пункти, власні імена відомих постатей та персонажів художніх

творів, явища природи, що мають регіональний характер, а також, за визнанням самих авторів, безліч розрізнених фактів, що не піддаються класифікації.

Таким чином, за С. Влаховим та С. Флорінім (1980), реалії – це унікальні мовні одиниці, що номінують поняття, у які закладено специфічне значення для життя, культури й побуту певного народу, й при цьому вони чужі для іншого [3, с. 8].

З цього визначення робимо висновок, що національний колорит і відсутність еквівалента іншою мовою – дві основні ознаки реалій й одночасно два найважливіші критерії їхнього відмежування від інших груп слів. Схожої думки дотримується перекладач П. Куцякі (2004). На його думку, реалії – це матеріальні об'єкти або політичні, інституційні, соціальні чи географічні поняття, які тісно пов'язані з певною культурою [50, с. 920].

Український мовознавець та перекладач І. Корунець (2006) наголошує на тому, що реалія – це назва чи слово, яке позначає специфічно національне поняття («specifically national notion»), що має бути прямо та однозначно реконструйоване у мові перекладу [12, с. 138]. Автор пропонує декілька варіантів передачі реалій у цільовій мові, які будуть зазначені в наступному розділі.

Відповідно до визначення лінгвіста В. Коллера (1979), реалії – це слова та вирази, що вказують на політичні, соціальні, культурні та географічні явища та об'єкти, що є характерними для конкретного народу [49, с.83].

Е. Маркштейн у своїй книзі «Handbuch Translation» (2003), по-перше, ототожнює поняття «культурно-специфічний елемент» (kulturspezifisches Element) та «реалія» (Realia), а, по-друге, визначає реалію як «елемент повсякденного життя, історії, культури, політики певного народу, країни, місця, яке не має аналогів серед інших народів, в інших країнах, в інших місцях...» [55, 288]. Тобто дослідниця визначає цей термін ширше, і він стосується не лише «об'єктів матеріальної та інтелектуальної культури», а й «аббревіатур, назв, свят» і номінативних словосполучень [55, 290]. Більш детальна класифікація реалій за Е. Маркштайн буде надана згодом.

Серед українських дослідників перекладу О. Кундзіч вперше використав термін «реалія» у своїй науковій праці «Перекладацька мисль і перекладацький недомисел» (1954). Дослідник наголошує на тому, що деякі лексеми не можна перекласти, і як приклад реалій наводить народні пісні, які, як правило, не піддаються перекладу і несуть у собі код народу та нації [15, с. 145].

Згідно з іншим українським теоретиком перекладу В. Коптіловим (2003), термін «реалії» вказує на слова, що позначають конкретні об'єкти чи явища, незнайомі для мови перекладу. При порівнянні двох мов лексеми на позначення реалій відіграють важливу роль, оскільки культури та традиції народів можуть значно відрізнятись, і без чіткого розуміння значення цих елементів мови важко досягти взаєморозуміння, таким чином дослідник вводить термін «міжмовне зіставлення» [11, 65].

Р. Зорівчак, у своїй праці «Реалія і переклад» (1989) визначає реалії як «монолексемні і полілексемні одиниці» мови, які крім лексичного значення, містять комплекс етнокультурної інформації, що є чужою для носіїв іншої мови [7, с. 58].

Я. Мукатаєва (2022) зазначає, що під терміном «реалія» «приховані» унікальні історичні відомості, особливості державного устрою та географічного розташування, а також особливості культурних артефактів та народної творчості. Ці унікальні традиції та цінності кожного народу є невід'ємною частиною загальної історії людства, адже кожна країна та кожен народ мають свої особливі умови розвитку і культурні особливості, що робить їх неповторними та оригінальними. В мові кожного народу існують такі слова, які не мають аналогів в інших мовних системах. Таким чином, як стверджує авторка, реалії є частиною мовного різноманіття [18, 174].

Отже, реалії – це лексичні одиниці, які позначають предмети, явища, події, інституції й мають глибокий зв'язок з історією, культурою та побутом певного народу. Їхньою ключовою характеристикою є етнокультурна специфічність, адже вони не трапляються в інших мовах або мають суттєві відмінності у значенні порівняно з іншими мовами. До реалій належать назви предметів

матеріальної культури (наприклад, одягу, страв, видів житла), історичних подій та діячів, державних інститутів, фольклорних героїв, міфологічних істот. Ці слова та словосполучення є носіями національного колориту та часто не мають точних еквівалентів в інших мовах, що зумовлено унікальним досвідом та культурними особливостями певного народу.

У мовознавстві термін «реалія» має два визначення:

1) реалія як предмет, поняття, явище, характерне для одного народу та відсутнє в інших народів;

2) реалія як лексема, що означає вищезазначене явище чи поняття.

Як зазначає у своїй праці Я. Мукатаєва (2022), до слів-реалій можна також включити власні назви, оскільки немає чіткого розмежування між цими категоріями слів [18, 175]. У мові такі слова використовуються для позначення наявних, так і вигаданих предметів, явищ або осіб. Тобто власні назви також використовуються для позначення унікальних об'єктів як реального, так і уявного світу.

Враховуючи значну кількість та різноманіття реалій, що характеризуються унікальними лексичними, фонетичними та морфологічними особливостями, виникає потреба в їхній систематизації. Класифікація реалій дає можливість описати та чітко окреслити цю специфічну лексичну групу, що сприяє швидкій розробці ефективних стратегій перекладу реалій з однієї мови іншою.

Так само як немає єдиного визначення «реалії», не існує і єдиної класифікації реалій, а принципів систематизації слів-реалій багато, приклади яких проаналізовано нижче: С. Влахова та С. Флоріна (1980), Е. Маркштайн (2003), Й. Альбрехта (1973), П. Ньюмарка (1988) та Р. Зорівчак (1989).

Уже згадані нами С. Влахов та С. Флорін пропонують свій варіант розподілу слів-реалій. Їхня класифікація налічує чотири великі групи: 1) предметний поділ; 2) місцевий поділ; 3) часовий поділ; 4) перекладацький поділ.

Насамперед дослідники виділяють географічні, етнографічні та соціально-політичні реалії, розподіляючи всі лексичні одиниці, що вивчаються, за

предметним типом. Далі науковці розділяють реалії за ,поділом. Усі реалії класифікуються за принципом національної та мовної приналежності, а саме на «свої» реалії, які, у свою чергу, автори поділяють на національні, локальні, мікролокальні та на «чужі» реалії, серед яких С. Влахов та С. Флорін виокремлюють міжнародні та регіональні реалії.

Щодо класифікації реалій у площині міжмовних пар, дослідники розрізняють зовнішні реалії, які незнайомі як для мови оригіналу, так і для мови перекладу, і внутрішні реалії, тобто слова, що вже закріпилися в практичному досвіді носіїв однієї мови, але незнайомі для іншої. Крім того, С. Влахова та С. Флоріна диференціюють реалії за синхронічним та діахронічним критеріями. Йдеться про історизми та неологізми. Історизми – це слова, що позначають одиниці мови, які давно вийшли з ужитку (мертві реалії), а неологізми – слова, що позначають реалії, які виникли порівняно нещодавно й продовжують активно використовуватися носіями мови.

Крім того, на думку дослідників, слова-реалії поділяються на сучасні та історичні. Сучасні реалії називають об'єкти та явища поняття, що активно функціонують на теперішньому етапі життя носіїв мови. У той час як історичні реалії – це слова, що позначають поняття, предмети та явища, характерні для тієї чи іншої епохи чи етапу історичного розвитку певної держави чи народу. До них відносять номінації історичних подій, документів, соціальних груп тощо. Автори також зауважують, що серед історичних реалій виділяються такі, що втратили свою актуальність і практично не вживаються в мові носіїв, але існують й такі, що все ще актуальні. Учені у своїй праці також детально окреслюють способи перекладу реалій, які аналізуватимуться у наступному розділі. Варто зазначити, що класифікація С. Влахова та С. Флоріна вважається важливим доробком у питанні проблем перекладу реалій, адже мовознавці аналізують їх як з перспективи культури, так і з перспективи мови.

Е. Маркштайн, намагаючись компактніше та конкретніше класифікувати реалії, пропонує використовувати класифікацію Й. Альбрехта (1973), який розділив реалії на чотири групи:

1) Природні об'єкти (Naturgegenstände). Це рослини, птахи, риби, тварини, природні явища, погодні умови, форми рельєфу, які відомі лише в певному регіоні. Наприклад, *північне сяйво* в Ісландії, *кенгуру* в Австралії і *морозка* в Естонії чи Фінляндії. Щоб природний об'єкт став реалією, описане явище має відбуватися лише в певній місцевості або ж, якщо ми говоримо про істот, жити тільки в межах окремого регіону.

2) Об'єкти матеріальної культури (Objekte der materiellen Kultur). Це матеріальні об'єкти, артефакти, які були створені людьми у рамках певної культури та які репрезентують цю культуру. Артефакти – це об'єкти, які визначають відмінні риси культури. Їх поділяють на сучасні та історичні предмети, оскільки є предмети, характерні для попередніх періодів. До таких артефактів належать, наприклад, одяг, прикраси, їжа, напої, предмети повсякденного вжитку, транспортні засоби чи обладнання, наприклад, баварський та австрійський національний костюм *Дірндл (Dirndl)*.

3) Об'єкти духовної культури (Objekte der geistigen Kultur). Згідно з Альбрехтом, люди, які походять з однієї культурної зони, мають однакові уявлення про життя. Цей колективний зв'язок важливий для того, щоб люди мали чітку ідентичність і відчували себе частиною суспільства. Деякі специфічні для етнографічної культури елементи – це, наприклад, міфи, історичні події, народна поезія, література, легенди та казки. Якщо детальніше виокремлювати реалії за цим критерієм, то можемо віднести до реалій також історичні постаті та літературних героїв.

4) Культурні інституції, характерні для конкретної країни (kultur- oder landesspezifische Institutionen). У цьому контексті інституції розуміються як соціальні інституції, які організовують і регулюють певні аспекти співіснування людей у суспільстві.

Альбрехт класифікує інститути таким чином: адміністративно-територіальні одиниці (administrativ-territoriale Einheiten), соціально-політичні інститути (gesellschaftlich-politische Institutionen), соціальні інститути (sozial-

gesellschaftliche Institutionen) та конвенціоналізовані мовленнєві акти (konventionalisierte Sprechakte).

До адміністративно-територіальних одиниць належать усі райони, назви міст, гір, водойм, областей тощо, характерні для країни чи географічної території.

Соціально-політичні інституції – це державні та політичні адміністративні одиниці, такі як армія, силові структури, економіка, офіси, державний апарат, а також особливості, такі як валюта та одиниці вимірювання.

До соціальних інститутів відносимо релігію, звичаї, національні та державні свята країни чи регіону.

Остання категорія, конвенціоналізовані мовленнєві акти, – це привітання, тости та вигуки, такі як *Mahlzeit! (Смачного!), Prost (Будьмо!), Mammamia! (Боже мій!)* [26, с. 87-90].

Схожою є класифікація П. Ньюмарка (2010), який пропонує розподіляти реалій за галузями та виокремлює шість категорій реалій:

1) екологія (Ecology): географія та геологія, напр. *Neapel (Неаполь), Fjord (фйорд)*;

2) суспільне життя (Public life): політика, право та уряд, напр. *Bundeskanzler (федеральний канцлер), Sozialgesetzbuch (соціальний кодекс), das Weiße Haus (Білий дім)*;

3) соціальне життя (Social life): економіка, освіта та охорона здоров'я, напр. *Realschule (середня школа), Versicherungskarte (страховий поліс)*.

4) особисте життя (Personal life): одяг, побут, їжа, напр. *Kimono (кімоно), Paella (паелья)*;

5) звичаї та види діяльності (Customs and pursuits): залежні від культури ознаки мови тіла, різноманітні засоби розваги та їх мовне вираження (*плескання в долоні* як вираз схвалення, *крикет* як національний вид спорту у Великобританії);

6) особисті вподобання (Private passions): релігія, музика, поезія (*буддизм, сонети Шекспіра, народні пісні та їх назви*) [60, 97-102].

Інші зарубіжні автори у свої класифікаціях реалій обмежуються кількома групами, наприклад, Б. Недергаард-Ларсен (1993) поділяє реалії на географічні, історичні, соціальні та культурні [59, с. 207], а К. Норд (1993) розрізняє реалії на позначення історії, звичок з життя, культурних цінностей, природніх умов [61, с. 202].

Р. Зорівчак (1989) розділяє реалії за історико-семантичною та структурною класифікацією, тому ця класифікація відрізняється від попередніх. До історико-семантичних дослідниць відносить:

- «власне реалії при існуючих референтах»: *коломийка, Halloween, кобзар*;
- «історичні реалії»: *тарниця* [7, с. 70].

За структурною композицією Р. Зорівчак виокремлює:

- «реалії-одночлени»: *вечорниці*;
- «реалії-полічлени номінативного характеру»: *братська могила*;
- «реалії-фразеологізми»: *стати під вінок* [7, с. 71].

Окрім того, Р. Зорівчак виокремлює приховані та явні реалії. Приховані реалії, за словами дослідниці, становлять найбільшу «загрозу» для перекладача при їх відтворенні, адже ці реалії хоча й мають відповідник в мові перекладу, проте набувають іншого значення, аніж у мові оригіналу. Різне стилістичне забарвлення та культурологічна невідповідність у такому випадку будуть ускладнювати розуміння реципієнтом вихідного змісту.

Доповнюючи наведені класифікації, Ю. Корс (2008) ставить питання про те, якою мірою власні імена можна залучити до одного з видів реалій й чи не утворюють вони взагалі окрему групу лексики. На думку дослідниці, до власних імен належать «імена людей, географічних та інших об'єктів, а також назви друкованих творів, різноманітних подій тощо», тому їх можна віднести до реалій [48, с. 57]. Відповідно до Е. Маркштайн (2003), власні імена, як і реалії, слід розглядати як «носії ідентичності національної/етнічної культури». Вони також не мають еквівалентів у цільовій мові, і перекладач має використовувати перекладацькі стратегії, коли має справу з ними, так само, як і під час відтворення реалій [55, с. 260].

Я. Мукатаєва (2022) також стверджує, що до слів-реалій можна включити власні назви, оскільки чіткого розмежування між цими категоріями слів не існує [18, с. 176]. Ми погоджуємось з цією думкою, адже власні назви, як і реалії, часто не мають прямих еквівалентів в інших мовах та можуть мати особливі значення в межах певної культури та кваліфікуватися як окрема група ономастичних реалій.

Таким чином, найчастіше реаліями називають унікальні предмети, поняття або явища, що глибоко вкорінені в історії, культурі, побуті та суспільному устрої певного народу чи країни. Вони слугують носіями національного та/або історичного колориту й маркерами національної ідентичності. Як правило, реалії не мають точних відповідників (еквівалентів) в інших мовах. Науковці пропонують різні класифікації реалій, ґрунтуючись тих чи інших принципах, проте ці класифікації не є взаємовиключними й вдало доповнюють одна одну.

Для проведення дослідження ми будемо спиратися на класифікації Й. Альбрехта, Р. Зорівчак та частково С. Флахіна та С. Флоріна.

1.2. Проблеми відтворення реалій у процесі перекладу

Адекватне відтворення реалій у процесі перекладу – одне із найскладніших завдань перекладача, адже цей процес потребує врахування їхніх лінгвістичних, культурних та контекстуальних аспектів. Під час перекладу реалій перекладач має передати не лише зміст реалії, але й властивий їй національний колорит, тобто як денотативне, так і конотативне значення одиниці.

До проблеми перекладу реалій зверталось багато дослідників перекладу й самі перекладачі. Це частково вже згадані нами українські та зарубіжні науковці Р. Зорівчак (1989), Е. Маркштайн (2003), Й. Альбрехт (1988/2005), Ф. Айкела (1995), В. Коллер (1997), П. Ньюмарк (1981/2010), Ю. Корс (2008) та ін. Як стверджувала Е. Маркштайн (2003), мета коректного перекладу реалій полягає передусім у передачі читачеві цільового тексту такого самого «досвіду», який отримує читач вихідного тексту [55, с. 297].

Насамперед необхідно зазначити, що поняття «переклад реалій» саме по собі досить умовне, оскільки реалії, як правило, не підлягають перекладу, але в той же час вони все одно адаптуються, відтворюються в контексті, оскільки будь-яка лексична одиниця може бути відтворена іншою мовою за допомогою вдало підібраних способів трансформацій [24, с. 204]. Труднощі можуть полягати в тому, що 1) реалія, як правило, не має прямого еквівалента в мові перекладу, оскільки предмет або явище, позначене цією реалією, відсутнє у мові цільового тексту, і 2) у цільовому тексті необхідно передати не лише денотативне значення реалії, а й національний та історичний колорит дійсності вихідного тексту.

Особливість реалій полягає в тому, що вони існують лише в одній вихідній культурі, одному географічному просторі, але не в культурі чи географічному просторі адресатів цільового тексту. Ф. Айксела (1995) описує «специфічні культурні елементи» як «одну з найбільш складних проблем перекладу» (one of the most troublesome translation problems) і говорить про «міжкультурний розрив», який виникає при відтворенні реалій (intercultural gap) [25, с. 89]. На його думку, проблема перекладу полягає в різних культурних контекстах вихідної та цільової мов, а реалії – це ті елементи контексту в тексті, функція та інтертекстуальне навантаження яких у мові оригіналу становлять проблему перекладу через або відсутність елемента, на який можна спиратися в системі цільової мови, або різні інтертекстуальні й культурні прояви реалії у вихідній та цільовій мові» [25, 89]. Мається на увазі, що, за умови приналежності мови оригіналу та мови перекладу до різних культурних середовищ, певні відтворені реалії у мові перекладу не будуть мати такого ж смислового навантаження, а отже, впливу на читача, як ідентичні реалії у мові оригіналу.

Таким чином, основною проблемою при передачі реалій іноземною мовою вважають відсутність еквівалента такого ж рівня в мові перекладу, за винятком невеликого відсотка освоєних реалій, закріплених у словниках, тому перекладачеві доводиться обирати найбільш доречний варіант передачі реалії, спираючись на контекст. У процесі перекладу та створення цільового тексту перекладач відтворює мовні одиниці, пропускаючи їх через призму своїх знань

мови та культури. Згідно з Й. Альбрехтом (2013), будь-який переклад повинен бути максимально наближеним до оригіналу та не містити того, «чого немає у вихідному тексті» [27, с. 183]. На думку автора, при передачі реалій варто використовувати найкращий той варіант перекладу, який читач розумітиме найкраще, навіть якщо потрібно буде додати до цільового тексту мовні одиниці, відсутні в тексті оригіналу.

Культурна компетентність перекладача – це ще одна проблема в царині перекладу текстів, що належать до різних культурних контекстів. Як стверджує Ю. Корс (2008), перекладач повинен володіти специфічними культурними знаннями цільової культури мови перекладу та вміти пов'язати ці знання з культурою мови оригіналу. Під час відтворення реалій цільовою мовою важливо не лише передати інформацію з вихідного тексту без лексичних і змістових прогалин (лакун), але й надати додаткову інформацію читачеві, коли йдеться про ознайомлення реципієнта з культурними елементами мови оригіналу [48, с. 60].

В. Коллер (1979), розглядаючи проблеми відтворення реалій, теж говорить про лексичні прогалини, при цьому наголошує, що перекладач обов'язково повинен їх «закрити», тобто перекласти. Для В. Коллера культурний вимір є лише одним, хоча і важливим фактором серед багатьох, «які необхідно брати до уваги в підході до вивчення мови, тексту та комунікації» [49, с. 82]. Проте вчений також вважає, що концепцію культури загалом важко адаптувати у мові перекладу. Він вводить поняття «культура перекладу» (*Kultur des Übersetzens*), яка має на меті долати культурні бар'єри, проте не шляхом «згладжування бар'єру чи перетворення іноземного, іншого на щось незрозуміле і, отже, неопосередковане, а шляхом уможливлення доступу незнайомця до чужого, зберігаючи повагу до цих відмінностей» [49, с. 83].

Згідно з П. Осиповим (2011), цієї мети можна досягти у перекладі, лише за умови, якщо перекладач засвоїв культуру цільової мови, а також мови оригіналу, адже тільки тоді він може впоратися з усіма культурними труднощами перекладу [20, с. 49]. Дослідник наголошує на тому, що перекладачу необхідно досягнути

високого рівня «культурної компетентності» та мати всебічні знання обох культур. У цьому вбачають ще одну проблему перекладу реалій.

Схожий термін «міжкультурна компетентність» ще на початку ХХІ століття запропонувала німецька філологиня С. Купш-Лозерайт (2002). Вона стверджує, що саме міжкультурна компетентність перекладача допомагає подолати культурну різницю між текстами оригіналу та перекладу. Таким чином, цей термін базується на широкому розумінні культури перекладачем [51, с. 144]. Цікавим є те, що дослідниця розглядає міжкультурну компетенцію як взаємодію трьох компонентів: лінгвокультурологічного, комунікативно-процесуального та текстового знання. Вона описує лінгвокультурологічні знання як знання лексем і культурно-специфічних фактів. Комунікативно-процесуальні знання, на її думку, це знання норм і вимог щодо конкретних текстів і розуміння очікувань читача цільового тексту. С. Купш-Лозерайт вважає, по-перше, знання контексту висловлювання основою для успішного процесу передачі реалії, а по-друге, припущення перекладача про те, які очікування можуть бути у одержувача цільового тексту і, відповідно, які вимоги до розуміння повинні бути прийняті до уваги. Текстологічні знання доповнюють необхідні перекладацькі навички аспектом знання видів і норм тексту [51, с. 146]. Перекладач, який володіє міжкультурною компетенцією, повинен вміти передавати культурний контекст, беручи до уваги конкретну ситуацію, соціокультурні норми використання мови та очікування реципієнта.

Наступна проблема перекладу реалії полягає у з'ясуванні місця реалії у тексті оригіналу, її функції та важливості для розуміння змісту тексту, а також, які засоби використовує автор, щоб реципієнт цільового тексту (у аудіовізуальному перекладі глядач чи слухач) зміг зрозуміти її конотативне та денотативне значення. Тільки з'ясувавши це, перекладач обирає спосіб передачі реалії.

Е. Маркштайн (2003) зауважує: «Перш за все, слід зважити, чи ця реалія зустрічається часто чи лише один раз у вихідному тексті (AS-Text), чи важлива вона для характеристики персонажів, для тональності та/або сюжету тексту

оригіналу, чи вона (реалія) – це лише невелика деталь, яку можна відтворити іншою, нейтральною, зазвичай узагальнюючою мовною одиницею. Рішення має прийматися перекладачем в кожному окремому випадку» [7, с. 174].

Для вирішення проблеми відтворення реалії Е. Маркштайн рекомендує пошук натуралізованих реалій. Такий спосіб перекладу дослідниця вважає очевидним та простим. Дослідниця рекомендує перш за все перевіряти, чи зафіксована реалія у словнику, оскільки її переклад можна вважати натуралізованою, перекладеною реалією. При чому, як стверджує дослідниця натуралізація (Einbürgerung) «швидко прогресує» та у сучасних словниках нині з'являється все більше перекладених реалій.

Проте не всі реалії мають еквіваленти в мові перекладу або можуть бути перекладені дослівно. Зважаючи на те, що головні труднощі при відтворенні цих одиниць вчені вбачають у відсутності предметів та понять на позначення реалій у культурі мови перекладу, перекладач повинен вдаватися до перекладацьких трансформацій при передачі чужих реалій у тексті перекладу. Такі трансформації називають «різними міжмовними замінами, які проводяться для досягнення перекладацької еквівалентності, незважаючи на відмінності у формальних та семантичних системах двох мов» [8, с. 84].

П. Куямякі (2004) називає реалії, для яких немає семантичного еквівалента в інших мовах, терміном «нульові лексеми» (Nulllexeme) та пропонує вісім способів для передачі таких реалій:

1. Пряме перенесення (Direktübernahme). Як зрозуміло з назви, за допомогою цього способу реалія-слово безпосередньо з вихідного тексту цитується у тексті перекладу. Пряме перенесення доцільно використовувати, якщо ця реалія загальновідома і читач без істотних культурних і мовних знань зрозуміє її значення. Наприклад, загальновідомі назви міст або культурно-специфічних об'єктів. Якщо розглядати площину двох мов, які належать до різних мовних груп (наприклад, українська та німецька), доцільно також крім прямого перенесенням застосувати транскрипцію або транслітерацію.

2. Калькування (Lehnübersetzung). Реалію передають шляхом дослівного перекладу слова. Згідно з автором, до цього способу часто вдаються помилково, коли перекладач не оцінює зміст тексту та реалію-слово належним чином і/або не усвідомлює, що має справу з реалією й відповідно, передає слово неправильно, опускаючи культурне смислове навантаження реалії, просто перекладаючи її.

3. Гіперонімічний і гіпонімічний переклад (Hypero- und hyponymisches Übersetzen) передбачає звуження чи розширення значення слова. За допомогою цього способу, згідно з автором, гіпонім (семантично конкретніша назва слова у вихідному тексті) замінюють лексемою з ширшим значенням (тобто гіперонімом). Хоча цей спосіб «опускає» культурний аспект, головна його мета полягає в тому, щоб передати контекст. При застосуванні гіпонімічного перекладу, з іншого боку, шукають слово з вужчим значенням, яке існує в мові перекладу, для того, щоб читач, сприймаючи реалію, асоціював її зі словом із свого культурного середовища.

4. Експлікація та перифразування (Explikation und Paraphrase). За цієї стратегії для передачі семантики реалії використовуються довші терміни або фрази. Експлікація – лексико-граматичне перетворення лексичної одиниці вихідної мови шляхом її заміни на словосполучення або речення, що повністю роз'яснює значення вихідної одиниці в мові перекладу. При цьому читач цільового тексту отримує більше інформації, оскільки передбачається, що останній не має необхідних попередніх знань, щоб зрозуміти термін в тексті оригіналу.

Перифраз – це ніщо інше, як описове відтворення реалії за однієї з її властивостей або ознак. Тобто, згідно з автором, застосовуючи перифраз перекладач описує значення реалії, не називаючи й фактично опускаючи її, зокрема при передачі власних назв, які не несуть важливого смислового навантаження у тексті оригіналу. Наприклад, замість реалії *Munamägi* П. Куямякі пропонує використати перифраз *найвища гора в Естонії*. У обох випадках

перекладачу необхідно враховувати, наскільки глибокі знання має читач цільової культури, і чи доцільно буде знехтувати реалією у тому чи іншому контексті.

5. Використання аналогії (Analogieverwendung). Суть цього способу полягає у тому, що перекладач шукає вираз чи слово у вихідному тексті, який буде аналогічним до реалії у цільовій мові та культурі. Тобто відтворена реалія виступає аналогом реалії у вихідній мові й, відповідно, знайома читачу цільової мови. Цей метод перекладу вважають найбільш «органічним», адже він дозволяє зберегти і передати не лише буквальне значення слів реалій, але й контекст, емоційне забарвлення та культурні особливості оригінального тексту. При цьому цей спосіб вважається й найбільш складним, адже часом вдало підібрати аналог просто не вдається.

6. Асоціативний переклад (Assoziatives Übersetzen). Асоціативний переклад передає значення, але вимагає від перекладача знехтувати лексичною складовою. Тут перекладачу важливо не знайти найкращий еквівалент у цільовій мові, а радше пояснити зміст слова та створити ті самі асоціації для читача в цільовому тексті, що й виникають у читача вихідного тексту.

7. Опущення (Auslassung). Як зрозуміло з назви трансформації, вона полягає у опущенні реалії у тексті перекладу. При цьому автор ставить питання, чи опущення взагалі можна назвати процесом перекладу, оскільки перекладач у такому випадку радше редагує текст, ніж перекладає його.

8. Додавання (Hinzufügungen). Цей метод є повністю антонімічним до попереднього. У більшості випадків додавання залишають у вигляді виноска і приміток, дещо більш конкретно коментують частину тексту, у якій була використана реалія, тим самим розглядаючи реалію у контексті. Коментарі також додають у самому тексті, шляхом утворення підрядних речень. Стратегію додавання часто розглядають як останній можливий варіант під час перекладу, оскільки це надмірно перевантажує текст та може порушити процес читання та сприйняття [53, с.7].

Проблему відсутнього еквівалента в цільовій мові також наголошує С. Кутц (2001). Дослідник використовує термін «лексико-семантичний тип

нульової еквівалентності», говорячи про реалію. Він підкреслює, що німецькі реалії часто пропускають у перекладах через їхнє «культурологічне забарвлення» [52, с. 236].

Б. Бьодкер й К. Фрезе (1987), натомість, дотримуються думки, що позначення реалій не обов'язково потрапляють в область нульової еквівалентності, запропонованої П. Куямякі [31, с. 137]. Вони стверджують, що факт нульової еквівалентності завжди історично визначений і завжди застосовується лише на обмежений історичний період. Крім того, існує достатньо реалій, які не підпадають під нульову еквівалентність, тому що, наприклад, певні запозичені слова або запозичені переклади реалій натуралізувалися в цільовій мові. Ці реалії були перекладені, як пропонує П. Куямякі й здобули свій еквівалент у цільовій мові шляхом натуралізації. Таким чином, на думку вчених, можна подолати проблему нульової еквівалентності [31, с. 139].

С. Влахов та С. Флорін вважають найбільш поширеними та доречними в перекладі наступні засоби відтворення реалії у художньому тексті:

1. Виділення реалії у тексті графічним способом (напр., використання курсиву або лапок). Варто зауважити, що цей спосіб дозволяє привернути увагу до реалії, але жодним чином не передає її зміст.

2. Змістовий розвиток реалії за допомогою уточнюючих слів, які чітко окреслюють її тематичну приналежність.

3. Додавання нейтрального синоніма або родового поняття і вживання їх разом із реалією.

4. Тлумачення значення реалії в самому тексті (на жаль, може бути досить об'ємним на тлі решти тексту).

5. Пояснення внизу сторінки (найбільш прийнятний спосіб одночасно роз'яснити слово-реалію і зберегти цілісність оповідання, не порушуючи його структуру описовими роз'ясненнями).

6. Пояснення реалії у виносках наприкінці твору [3, с. 53].

Варто зазначити, що не всі наведені способи відтворення реалії С. Влаховим та С. Флоріним можна застосувати при перекладі художнього твору, у якому перекладачі уникають перевантаження тексту додатковими поясненнями та виносками. Для аудіовізуального перекладу, про який мова йде у наступному розділі, ці стратегії відтворення реалій не релевантні, так як вони можуть бути застосовані лише до написаного тексту.

І. Корунець (2003) вважає, що проблема при перекладі слів-реалій полягає насамперед у їхній «семантичній та структурній складності» [12, с. 140]. Методи перекладу, які перекладач обирає для відтворення тої чи іншої реалії також зумовлені тим, що конкретне поняття є новим і ще не достатньо відомим для цільової мови, або, навпаки, його довгою традицією використання в цільовій мові. Як стверджує дослідник, на вибір способу перекладу частково впливає сфера обігу та галузь вживання конкретної реалії в мові оригіналу. Не в останню чергу цей вибір залежить від самого перекладача та від мети перекладу.

Дослідник пропонує шість способів передачі реалій й наголошує на тому, що кожен із них можна вважати досить «надійним» (reliable), за умови, якщо він забезпечує точне вираження «основного та специфічного сенсу» вихідної мовної одиниці в цільовій мові [12, с. 145]. Під «основним» сенсом учений розуміє денотативне значення лексеми, а прикметником «специфічний» окреслює конотативне значення реалії, тобто колорит, який несе ця одиниця мови.

Через відсутність єдиного, уніфікованого (uniform) способу відтворення реалій, вчений пропонує вважати «надійними» такі способи перекладу:

1. Транскрипція чи транслітерація. Цим способом автор пропонує перекладати «знайомі» реалії, тобто ті, які не чужі для цільової мови, як правило це соціальні або політичні реалії.

2. Транскрипція чи транслітерація та пояснення національно-специфічного значення реалії. У більшості випадків мовна форма реалії, передана способом транскрипції чи транслітерації, не може забезпечити репрезентацію її лексичного значення. У такому випадку дослідник пропонує додатково пояснювати зміст реалії. Зазвичай це трапляється, коли реалія

вводиться в цільову мову вперше або коли вона ще не відома широкій громадськості читачів/слухачів цільової мови.

3. Описовий переклад/експлікація. Цей спосіб автор вважає доцільним використовувати, якщо реалія не може бути відтворена шляхом транслітерації, через те, що вона може тлумачитися двозначно у тексті цільової мови.

4. Переклад компонентів реалії (калькування) та додаткова її експлікація. Власне значення окремих слів-реалій або реалій-словосполучень можна достовірно передати шляхом перекладу всіх або окремих їх компонентів і експлікації її денотативного значення задля правильної передачі значення реалії мовою перекладу.

5. Дослівний переклад. Якщо компоненти реалії або сама реалія є прозорим носієм власного змісту, вираженого через їхнє значення, точний переклад таких одиниць лексики може бути досягнутий за допомогою дослівного перекладу одиницею цільової мови. При такому перекладі денотативне значення реалії буде зрозумілим носіям цільової мови, проте цей спосіб не може забезпечити вичерпне вираження всіх позамовних деталей значення реалії, через що лексема втрачає своє культурне значення.

6. Переклад за допомогою семантичного аналогу. Незважаючи на соціальні та культурні відмінності вихідної та цільової мов, у складі обох мов існують лексеми та поняття тотожні або схожі/аналогічні за своїм значенням та функціонуванням. Окрім того, поява аналогічних одиниць у національному шарі лексики різних мов також може бути наслідком двосторонніх контактів і впливів, яким нації, можливо, піддавалися протягом століть. На думку вченого, цілком доречним буде підібрати аналогічну реалію у мові перекладу, якщо така існує. Проте, варто враховувати той факт, що слова-аналоги зазвичай не мають повністю ідентичного значення у двох мовах.

Н. Ктитарова та З. Воронова говорять про наближений переклад, як різновид лексичної апроксимації, який полягає у пошуку словесної одиниці мови перекладу, найближчої за значенням до мови оригіналу [13, с. 192].

Як бачимо, спостерігається значна конвергенція в підходах до відтворення реалій, пропонованих різними дослідниками. Подальші вдалі, на нашу думку, способи передачі реалій у аудіовізуальному тексті (на матеріалі сучасних українських фільмів) будуть детально проаналізовані у наступному розділі. У третьому розділі проаналізуємо шляхи відтворення реалій із сучасних українських фільмів у німецькій мові опираючись на класифікації, детально аналізовані в першому розділі.

Висновки до розділу 1

На ґрунті аналізу теоретичного матеріалу з'ясовано, що лінгвістичне поняття «реалія» не має чіткої загальноприйнятої дефініції, проте реаліями позначають лексичні одиниці, які несуть у собі не лише основне лексичне значення, але й комплекс інформації про країну та її культуру, що є чужою для носіїв мови, яка експлікує ці елементи. Тому серед характерних ознак реалій виокремлюють унікальність, національна маркованість та стійкість.

Аналіз різних підходів до класифікації реалій (Р. Зорівчак, С. Влахова та С. Флоріна, Й. Альбрехта, П. Ньюмарка, І. Корунця та ін.) дозволяє говорити про те, що реалії можливо класифікувати на ґрунті семантичних, структурних, історичних, соціальних і культурних критеріїв, а також відносити до реалій ідіоматичні висловлювання, фразеологізми та власні назви.

Продемонстровано, що переклад реалій – це складний і багатогранний процес, який передбачає наявність у перекладача ґрунтовних знань у різних галузях і навичок міжкультурної компетенції для того, щоб передати культурний контекст, з огляду на конкретну ситуацію, соціокультурні норми використання мови й очікування реципієнта та неможливий без урахування лінгвістичних, культурних і контекстуальних аспектів.

Поняття «переклад реалій» уважаємо умовним, оскільки в процесі аналізу матеріалу встановлено, що реалії, як правило, не підлягають перекладу, а відтворюються у цільовій мові за допомогою різних стратегій та способів.

РОЗДІЛ 2

АУДІОВІЗУАЛЬНИЙ ПЕРЕКЛАД ЯК ОСОБЛИВИЙ ВИД ПЕРЕКЛАДУ

2.1. Аудіовізуальний текст як базова категорія аудіовізуального перекладу

На сучасному етапі розвитку цифрової культури ми маємо справу з аудіовізуальним перекладом у всіх сферах нашого повсякденного життя, адже щоденно контактуємо з аудіовізуальними творами (фільмами, серіалами, рекламою тощо), велика кількість яких надходить із закордону, а отже перекладається для цільової аудиторії. Нині це актуальна економічна діяльність та один із найважливіших каналів демонстрації іноземної культури. Саме тому аудіовізуальний переклад як галузь все частіше стає об'єктом академічних досліджень в Україні та закордоном.

Проте, донедавна аудіовізуальний переклад залишався поза увагою перекладознавства, а науковці присвячували розвідки проблемам диференціювання дублювання та субтитрування. Одна із причин, чому ця сфера діяльності не досліджувалась, полягає у тому, що аудіовізуальний переклад не вважався перекладом як таким. Цей процес розглядався скоріше як адаптація аудіовізуального тексту до цільової мови через існування просторових і часових обмежень, які виникають через специфіку каналу комунікації.

На сучасному етапі аудіовізуальний переклад виокремлено в окрему галузь перекладознавства, а аудіовізуальний текст вважається особливою категорією тексту, що характеризується не тільки вербальними, але й візуальними та акустичними компонентами (А. Ремель 2014, М. Гонсалес 2019, В. Пушина 2020 та ін.). Тому вважаємо за необхідне охарактеризувати терміни «текст» та «аудіовізуальний текст» з огляду на специфічну природу та компоненти останнього.

Текст (лат. *textum* – «зв'язок», «поєднання», «тканина»), за визначенням Верліха (1976), – розширена структура синтаксичних одиниць (таких як слова, групи, речення), а також текстові одиниці, яка характеризується як зв'язністю між елементами, так і завершеністю, в той час як не текст (*non-text*) складається з випадкових послідовностей мовних одиниць в будь-якому часовому та/або просторовому проміжку (переклад наш – П. Н.) [70, с. 210].

Згідно з Р. Бограндом і В. Дресслером (1981), текст можна вважати природним проявом мови, тобто комунікативною мовною подією в контексті. Автори стверджують, що текст – це зв'язна послідовність речень, яка характеризується формальною зв'язністю (когезією), змістовою зв'язністю (когерентністю) завершеністю та граматичною правильністю (переклад наш – П. Н.) [30, с.150].

На думку А. Науменка (2005), текст – це «набір слів і граматичних категорій», у якому наявна змістовно та логічно сформована думка стосовно навколишнього світу [19, с.181].

Б. Гатім та І. Мейсон (1990) зазначають, що текст – це зв'язна сукупність вербальних знаків, тобто висловлювань, структурованих таким чином, щоб досягти певної комунікативної та риторичної мети (переклад наш – П. Н.) [43, с. 123].

П. Бері запевняє, що текст, відповідно до соціально-історичного підходу, є культурним явищем і письмовим продуктом й постає результатом інтелектуальних і духовних практик (переклад наш – П. Н.) [28, с. 139].

За словами М. Голлідея та Р. Хасана (1976), текст – це одиниця мови, усний або письмовий продукт мовленнєвого акту будь-якої довжини, який утворює єдине ціле. Він «має свою текстуру (*texture*), і це те, що відрізняє його від того, що не є текстом». Текстура тексту зумовлена середовищем (*environment*), тобто сферою вживання, у якій текст функціонує як єдине ціле (*unity*). Автори вважають єдність текстури та структури (когерентність) фундаментальною ознакою для визначення тексту. При цьому вони глибоко взаємопов'язані зі значенням і організацією тексту [42, с. 78].

За визначенням Т. Єщенка (2009), текст являє собою структурно та концептуально організоване ціле, виражене усно, письмово або друковано. Він слугує посередником та одночасно кінцевим результатом комунікативного процесу та феноменом використання мови [4, с. 170].

Поняття аудіовізуального тексту завдяки його полікодовій природі суттєво відрізняється від традиційного уявлення про текст.

Згідно з Ф. Фредеркінгом (2008), аудіовізуальні тексти – це «технічно створені поєднання (зазвичай) рухомих зображень і звуків», які якісно та кількісно є домінуючим медіа на сьогоднішній день (переклад наш – П. Н.) [38, с. 125].

На відміну від звичайних текстів, які складаються зі слів, тверджень та їхніх значень, аудіовізуальний текст складається з кількох компонентів. Х. Сінтас (2008) називає цей вид тексту, «текстом вищого порядку» (high order text), який «суттєво відрізняється як від письмового, так і усного текстів» [33, с. 118].

Д. Делабастіта (1989) й Г. Готліб (1994) пропонують схожі класифікації аудіовізуального тексту. Так, Г. Готліб виокремлює компоненти, які виникають із поєднання двох типів інформації (вербальної й невербальної) та двох типів каналів комунікації (акустичного та візуального) [41, с. 261]. Д. Делабастіта пропонує аналогічну класифікацію, але спочатку виокремлює акустичний і візуальний канали [36, с.199], кожен з яких має специфічні компоненти, зокрема:

- акустично-вербальні компоненти, напр. діалоги, монологи, пісні, голос за кадром тощо;
- акустично-невербальні компоненти, напр. кіномузика, звукові ефекти, шуми тощо;
- візуально-невербальні компоненти, напр. жести тощо;
- візуально-вербальні компоненти, напр. вставки тексту, повідомлення на екрані тощо.

Рішення щодо того, які вербальні та невербальні елементи повинні відтворюватись у процесі дубляжу та субтитрування, залежить від сюжету та жанру аудіовізуального твору.

Зважаючи на вищеназвані елементи аудіовізуального тексту, погоджуємося з думкою Г. Штьокла (2006), що у такому контексті текст «більше не розглядається як єдине, однорідно структуроване мовне явище», й це, у свою чергу, «відкриває шлях до розуміння загальної архітектури аудіовізуального тексту, який, хоча й часто ґрунтується на мові та керується нею, отримує своє текстове значення синтезуванням декількох знакових модальностей» (переклад наш – П. Н.) [68, с.11].

З. Петіт (2004) називає аудіовізуальний текст «складним середовищем» (*complex medium*), адже при роботі з таким текстом перекладач стикається з вербальною та невербальною інформацією, прямими значеннями, та іншими сигналами, отриманими за допомогою інших форм спілкування, як, наприклад, підвищення інтонації, жести, що супроводжують висловлювання [63, с. 25]. Таким чином, аудіовізуальний текст включає елементи, які не з'являються в тексті в його класичному розумінні. З. Петіт стверджує, що контекст відіграє вирішальну роль при сприйнятті аудіовізуального тексту: тон, інтонація, візуальні знаки, жести і, перш за все, поєднання цих різних елементів передає повідомлення, яке пізніше інтерпретується аудиторією.

Р. Барт (1977) описує аудіовізуальний текст як синтез вербальної та аудіоінформації, де діалог слугує не лише інструментом для пояснення сенсу, але й елементом, що забезпечує динаміку сюжету, логіку розвитку ідей та передачу інформації, недоступної для візуального сприйняття [29, с. 120].

К. Райс і В. Вермеер у своїй роботі «Основи загальної теорії перекладу» (1984) використали термін «мультимедійний текст», який включає як графічні, так і візуальні елементи. На думку дослідників, цей вид тексту найбільш цікавий, адже не існує сам по собі як текст, а «з'являється лише разом із графічними елементами або з музикою й тим самим складає повний спектр інформації» (переклад наш – П. Н.) [65, с. 131]. Таким чином, мультимедійні тексти представляють комбінацію акустичних елементів, а саме музики та мови, та візуально-виразних елементів, а саме жестів та міміки.

Отже, погоджуючись з думкою П. Забальбаскоа (2008), художній фільм також можна розглядати як текст – і не лише сценарій, на якому він ґрунтується, або субтитри, які використовуються як допоміжний засіб для перекладу. Фільм слід сприймати цілісно як аудіовізуальний текст зі всіма його вербальними та невербальними компонентами [71, с. 7].

С. Соколі (2009) вважає, що труднощі перекладу аудіовізуального тексту виникають через його наступні характеристики:

- сприйняття (рецепція) тексту через два канали: акустичний і візуальний;
- присутність великої кількості невербальних елементів;
- синхронізація між вербальними та невербальними елементами;
- заздалегідь визначена послідовність рухомих зображень, тобто вже відзнятий фільм [67, с. 38].

Попередником аудіовізуального перекладу були інтертитри німих фільмів. Це особливі, «додаткові» кадри, які вставляли під час монтажу між двома кадрами для роз'яснення сюжетних поворотів чи передачі іншої інформації глядачеві. Однак, за твердженням Х. Сінтаса (2008), значення мови діалогу фільму зросло, коли були винайдені «розмовні фільми», і студіям потрібно було знайти способи перекладу своїх продуктів на інші мови [33, с. 167]. Саме тоді з'явилися такі методи перекладу, як озвучення, дикторський текст і субтитрування. Ці та інші види аудіовізуального перекладу у сучасній інтерпретації будуть розглянуті пізніше у роботі.

Відповідно до Х. Сінтаса (2008) очевидно те, що через використання двох кодів: зображення і звуку, необхідно також враховувати і синхронність в цих параметрах перекладу, тому вчені намагалися знайти влучний загальний термін, який би включав всі особливості аудіовізуального перекладу [там само]. Поруч із терміном «аудіовізуальний переклад», можна зустріти такі терміни, як «кінопереклад» або «кінематографічний переклад», які вживаються синонімічно, однак ці терміни самі по собі накладають певну обмеженість, оскільки аудіовізуальний переклад як такий розрахований не лише на фільми, а й на інші типи аудіовізуального продукту (сітками, документальні передачі,

мультиплікаційні фільми, рекламні ролики, комп'ютерні ігри тощо). На нашу думку, влучною альтернативою терміна «аудіовізуальний переклад» можна вважати «екранний переклад» (screen translation), тому що він відноситься до всіх видів програм, розміщених на екрані. Цей термін поширився передусім в англomовному світі, наприклад, його вживає С. Монті (2009) [57, с. 8], проте він не часто вживається у міжнародних дослідженнях.

К. Хайс (1996) вводить термін «мультимедійний переклад» і розуміє під ним переклад тексту, який містить мультимедійні колокації, тобто переклад у цьому випадку передбачає відтворення мовних компонентів, що належать до «пакету» інформації, який сприймається одночасно й комплексно слухачем. Дослідниця зауважує, що одночасне використання різних медіа для створення комунікативного продукту передбачає, що реципієнт одночасно активує принаймні два канали сприйняття (загалом зоровий і слуховий), отримуючи тісно пов'язану, комплексну інформацію [44, с. 15].

Проте, як справедливо зазначає Я. Педерсен (2010), в академічних колах термін мультимедійний переклад не варто плутати з терміном аудіовізуальний переклад, адже термін мультимедійний переклад здебільшого використовується для перекладу нових медіа, таких як комп'ютерні ігри, локалізація веб-сайтів і комп'ютерних програм, тоді як екранний переклад та аудіовізуальний переклад є найпоширенішим поняттям на позначення перекладу більш традиційних медіа-матеріалів, таких як реклама, серіали та фільми [62, с. 10].

Отже, саме термін «аудіовізуальний переклад» набув більшого поширення за останні роки і дуже швидко стає основним у сучасних українських та зарубіжних дослідженнях. Так як у цій роботі ми звужуємо область дослідження до сучасних фільмів, обидва терміни «кінопереклад» та «аудіовізуальний переклад» будуть вживатися далі.

Згідно з визначенням Х. Сінтаса (2008) аудіовізуальний переклад – це «переклад матеріалів, в яких вербальна сфера доповнюється елементами з інших каналів комунікації» [33, с. 123]. Схоже визначення надає Х. Юнгст (2010),

стверджуючи, що аудіовізуальний переклад загалом розуміється як переклад медіаформатів, які мають «видиму та звукову частину» [46, 112].

Основною проблемою перекладу аудіовізуального тексту, згідно з Ф. Шауме (Chaume 2012), є відсутність чітких правил для роботи перекладачів, адже не існує єдино правильних стратегій перекладу, тому що елементи фільму визначаються конкретною мовою і також залежать від культури [33, с.118]. Також на думку дослідника, заздалегідь підготований для озвучки текст (prefabricated orality), що за своєю суттю є комбінацією мовних елементів усної та письмової мови, може порушити достовірну та реалістичну передачу діалогів, тому дослідник наголошує на необхідності збереження балансу між цими елементами [там само].

Можемо погодитись з думкою П. Забальбаскоа (2008), що, у будь якого випадку, перекладачу бажано надати «якомога більше наближений до ідеалу» переклад аудіовізуального тексту [71, с. 10], яким можна вважати інформативний, контекстуальний, функціонально-орієнтований та аудіовізуально когерентний переклад.

Виокремлюють два основні типи аудіовізуального перекладу: внутрішньомовний та міжмовний. До внутрішньомовного перекладу належать: переклад для глядачів з вадами слуху (captioning); аудіодискрепція або тифлокоментування для сліпих глядачів; субтитрування у прямому ефірі (Live-Untertitel), наприклад, під час новин; надтитри в опері та театрі (Übertitel) [45, с. 12].

Міжмовний тип перекладу може бути визначений як заміна елементів однієї мови відповідними елементами іншої мови (еквівалентами). Загалом існує дві основні стратегії міжмовного перекладу, які різняться за рівнем втручання в оригінальний текст – субтитрування (subtitling) та переозвучка (revoicing), остання у свою чергу поділяється на підвиди [45, с. 13].

Стратегія переозвучки (revoicing) поділяється на повний дубляж (синхронізацію), озвучення (закадровий переклад), частковий дубляж, вільний

коментар, усний переклад на телебаченні та аматорську озвучку фандаббінг (Fundubbing) [там само].

Повний дубляж, або синхронізація за словами Х. Юнгста (2010) є найпоширенішою формою аудіовізуального перекладу в німецькомовних країнах. Під час дубляжу «діалоговий трек оригінального фільму повністю замінюється на діалоговий трек цільовою мовою» (переклад наш – П. Н.) [46, 172]. Цей тип перекладу буде детально розглянутий пізніше у розділі.

Закадровий переклад (voiceover) є другим найпоширенішим типом міжмовного аудіовізуального перекладу, який також називається напівдубляжом (half-dubbing). Переклад тексту вимовляється диктором «поверх» оригінального звуку таким чином, що оригінальний звук можна почути на задньому плані. При закадровому перекладі, артикуляції та вірності оригіналу особливого значення не надається. Він вважається вільною інтерпретацією вихідної мови мовою перекладу. Д. Карамітроглу (2000) зазначає, що іноді такий вид перекладу доповнюється елементами, які не присутні в текстах оригіналу, наприклад, різного роду примітками [47, 87]. М. Гонсалес (2019) стверджує, що закадровий переклад вважається простішим і дешевшим варіантом дубляжу, тому часто використовується для таких жанрів, як, наприклад, документальні фільми [40, с. 30]. Х. Юнгст називає цей вид перекладу «слов'янським дубляжем», оскільки він часто використовується для перекладу фільмів і серіалів у таких країнах, як Україна, Польща, Естонія, Литва та Латвія [46, 183].

Частковий дубляж (partial-dubbing) – це поєднання дубляжу та закадрового перекладу. Голоси головних героїв при цьому дубльовані (чоловічий голос використовується для чоловічого персонажа, жіночий голос використовується для жіночих і дитячих персонажів), а закадровий голос використовується для озвучення інших героїв [32, с. 112].

С. Матківська (2014) виділяє ще один вид переозвучки – вільний коментар. Ця стратегія уникає синхронізації губ, точності та синхронності. Доповідач може вільно коментувати те, що можна побачити на екрані, і часто робить це з наміром додати гумористичний коментар [56, с.38]. У німецьких традиціях озвучки,

згідно з Х. Юнгст (2010), цей тип синхронізації називається «Schnodder-Synchron» [46, с. 178].

Усний переклад на телебаченні, також відомий як «живий голос за кадром» (Live-Voiceover), відноситься до типу синхронізації, який не записується і не редагується, і в основному використовується під час прямої трансляції подій, таких як саміти, конференції, політичні заяви або прямих трансляцій спеціальних подій, таких як державні візити, похорони, судові процеси чи церемонії нагородження [54, с.125].

Фандаббінг (Fundubbing) відноситься до непрофесійної, аматорської синхронізації аудіовізуального зображення. Його використовують здебільшого для пародій, від англійського «fun» – весело і «dubbing» – синхронізація) [45, с.15].

Серед цих методів аудіовізуального перекладу, два посідають особливе місце: дубляж (синхронізація) та субтитрування. Ці два різновиди перекладу дають можливість адаптувати аудіовізуальний контент до різних культурних та мовних контекстів, роблячи його зрозумілим та доступним для глядачів з усього світу. Саме тому у роботі ми сконцентруємось на дубляжі (синхронізації) та частково субтитруванні як видах міжмовного аудіовізуального перекладу.

Дубляж або синхронізація – це тип аудіовізуального перекладу, при якому перекладена доріжка діалогу записується поверх оригінальної доріжки в студії з професійним носієм мови, щоб виникла ілюзія, що фільм знято цільовою мовою. Професійні актори озвучують персонажів, синхронізуючи свою мову з рухами губ акторів в оригінальному відео. Цей метод створює враження, що герої розмовляють рідною мовою глядача, роблячи контент більш емоційно близьким та доступним для сприйняття [17, с. 235].

Вважаємо необхідним одразу окреслити синонімічність термінів синхронізація та дубляж. Українські дослідники кіноперекладу (В. Пушина 2020, Т. Журавель, 2019) використовують у своїх працях переважно термін «дубляж». У працях німецькою мовою, розглядаючи цей вид перекладу, дослідники (Юнгст, 2010, Інґедульдова, 2021) оперують терміном «Synchronisierung», який у свою

чергу, згідно з німецько-українським словником перекладаємо як «дубляж» або «дублювання» [69, URL]. Так як загалом існують різні види дубляжу, про що було зазначено вище: повний дубляж, частковий дубляж, неповний дубляж, а німецьке *Synchronisierung* виступає відповідником саме *повного дубляжу*, на якому ми концентруємось, надалі в роботі ми уникнемо використання терміна *дубляж*, а натомість будемо використовувати калькування німецького терміна *синхронізація*.

Синхронізація – один із найдавніших і найпоширеніших видів аудіовізуального перекладу. Йому надають перевагу в таких країнах, як Німеччина, Італія, Іспанія, Австрія, Чехія та Словаччина, і, відповідно до Ф. Шауме (2012), він використовується майже в усьому світі для перекладу дитячих мультфільмів [32, с. 220]. Процес синхронізації кінофільму, як один із методів аудіовізуального перекладу, характеризується низкою специфічних рис, що зумовлені особливостями цього виду медіа та аудіовізуального тексту. Слід підкреслити складність та багатоетапність синхронізації, адже вона потребує злагодженої роботи команди фахівців, де перекладач відіграє лише одну, хоч і важливу, роль. Згідно з Ф. Радманом (2003), синхронізація не є завершальним етапом роботи над кінофільмом, а радше його початком, адже текст постійно еволюціонує протягом процесу синхронізації. Саме переклад слугує фундаментом для подальшої роботи над синхронізованою версією фільму [64, с. 230].

На думку К. Лазаро (2013), виготовлення синхронізованої версії фільму передбачає три ключові етапи [35, с. 134]:

1. Етап перекладу: Переклад оригінального тексту становить перший творчий крок на шляху до створення остаточної версії діалогів цільовою мовою.
2. Етап адаптації діалогів: Автор перекладу (*Synchronautor*) намагається адаптувати переклад до специфічних вимог синхронізації, тобто укласти такий текст діалогу, який би синхронізувався з оригінальними зображеннями. Найважливіше завдання на цьому етапі – створити у глядача враження, ніби він спостерігає оригінальний фільм. Існує кілька основних типів синхронності:

- Фонетична синхронність (також відома як якісна синхронність губ), це артикуляція, що відповідає положенню або руху губ.

- Ізохронія (також відома як кількісна синхронність губ) позначає часову відповідність між візуальним та акустичним початком і кінцем висловлювання. Як і фонетична синхронність, цей тип має значення переважно в сценічних епізодах.

- Кінетична синхронність (також відома як синхронність жестів) розуміється як відповідність вербального висловлювання жестам актора.

3. Етап запису голосу: Під час синхронізації важливо також підібрати голос, який би пасував до кіноперсонажа, щоб на екрані виникла єдність голосу та персонажа. У записі голосу беруть участь актори дубляжу, режисер дубляжу, монтажер та звукорежисер.

До основних лінгвістичних проблем синхронізації відносимо відсутність повної еквівалентності у вихідній та цільовій мові, не відповідність граматичної та фонетичної структури двох мов, що значно ускладнює процес перекладу та, при неправильному перекладі, може істотно вплинути на розуміння слухачем аудіовізуального тексту.

Другим найпоширенішим видом міжмовного перекладу є субтитрування (Untertitelung). Субтитрування, згідно зі С. Інгедульдовою (2021), може бути визначено як переклад оригінального усного (або письмового) тексту аудіовізуального твору в письмовий текст мовою перекладу, який накладається на зображення оригінального твору, зазвичай у нижній частині екрана, таким чином, що його можна побачити на екрані синхронно з оригінальним звуком [45, с. 16]. Субтитрування може поділятися на відкрите, коли текст перекладу – це невід’ємна частина перекладеного фільму, і закрите, коли текст перекладу зберігається в іншому форматі, наприклад, у форматі телетексту або окремого файлу субтитрів, і тому не є частиною фільму.

При передачі субтитрів відповідно до А. Ремаель (2010) нехтують елементами, які не несуть змістового навантаження у тексті, тобто непотрібні паузи, вигуки, замінки, слова-паразити, іноді також діалекти або культурні

елементи з метою створення більш чіткого тексту [66, с. 14]. Проте, на думку, С. Радецької (2016), ці аспекти несуть важливу інформацію про контекст та емоції персонажів, втрата їх в субтитрах може призвести до неповного розуміння глядачами цільового тексту [22, с. 12].

Ще однією проблемою субтитрування постає нестача місця на екрані та часу відтворення репліки, щоб передати аудіо текст повністю, тому субтитри часто відтворюють лише скорочену версію оригінального діалогу. Окрім того, при субтитруванні необхідно враховувати акустичні та візуальні засоби вираження, оскільки вони важливі для синхронності субтитрів. При цьому синхронність у цьому випадку має пріоритет над точним перекладом. Саме тому, на думку Х. Сінтаса та А. Ремель (2014), при субтитруванні слід розглядати концепцію формальної еквівалентності [34, с. 135], що полягає у передачі повідомлення якомога ближче до форми й змісту оригіналу. Усе вище зазначене істотно впливає на якість субтитрів та ставить неабиякі виклики перед перекладачами.

У сучасній кіноіндустрії, де від перекладача вимагають якісний продукт у якомога менші терміни, субтитрувальник часто стикається з обмеженнями, такими як відсутність списку діалогів або можливості переглянути фільм. Також субтитрування іноді доручають іноземним компаніям, не знайомим з культурою та мовою цільової аудиторії, що негативно впливає на якість перекладу [10, с.2].

Х. Юнгст (2010) та С. Соколі (2009) сходяться на думці, що питання досягнення еквівалентності під час такого виду перекладу можна вважати центральним. При відтворенні аудіовізуального тексту найбільші труднощі перекладу становлять екстралінгвістичні фактори мови, до них відносимо й одиниці національно-маркованої лексики – реалії.

Б. Недергаард-Ларсен (1993), досліджуючи явище субтитрування, стверджує, що фільми – це «продукти культури, з якої вони виникають», і не відтворення культурних одиниць при перекладі «може спричинити проблеми, якщо фільм буде показано в іншій культурі» [59, с.210]. При цьому вже зазначені фактори субтитрування, такі як, наприклад, обмеженість місця та часу,

перешкоджають використанню деяких стратегій перекладу, наприклад експлікації. З іншого боку, за відсутності еквівалента у цільовій мові, та при необхідності збереження національного колориту, саме експлікація (додавання) у субтитруванні може полегшити розуміння аудіовізуального тексту.

Згідно з Д. Карамітроглу (2005), немає стандартизованих вказівок щодо перекладу культурних елементів під час субтитрування, тому субтитрувальник повинен приймати власне рішення у кожному окремому випадку, при цьому брати до уваги такі фактори, як функцію реалії у контексті, її важливість для зображення персонажа, зв'язок реалії із зображенням [47, с. 202]. Найпоширенішими стратегіями перекладу вважають пряме перенесення, калькування, перефразування, за умови, що намагаються зберегти реалію, а також нейтралізацію, якщо не вважають реалію цінною для мови перекладу.

2.2. Семіотична природа аудіовізуального тексту та проблеми його перекладу

Процес передачі реалій в аудіовізуальному перекладі, враховуючи його специфіку, виступає як складний багатогранний процес, що виходить за межі традиційного текстового перекладу, адже окрім лексичної та граматичної складових тексту, перекладачу необхідно враховувати візуальний ряд, звучання та культурний контекст, а для цього володіти комплексними знаннями культури вихідного та цільового текстів. За посередництвом аудіовізуального тексту відбувається трансфер знання між німецькою та українською мовно-культурними спільнотами. Таким чином аудіовізуальний текст стає носієм культурної інформації. А враховуючи той факт, що німецька та українська культури відрізняються, перед перекладачем постає важливе комплексне завдання забезпечити коректне відтворення «чужих» культурних елементів, зокрема реалій у аудіовізуальному тексті.

Аудіовізуальний текст – це складний та мультимедійний засіб комунікації, який використовує візуальні та аудіальні елементи для передачі інформації,

емоцій та ідей. Семіотичні аспекти цього виду тексту відображають широкий спектр засобів, за допомогою яких сприймається та інтерпретується комунікативний зміст.

Семіотика – наука про вивчення знаків і символів та їх використання або інтерпретації. Семіотика фільму відноситься до знакових систем, які фільм поєднує, щоб передати своє повідомлення чи історію [34, с. 139].

Говорячи про семіотику аудіовізуального тексту, С. Нагель (2009) вводить термін «семіотична складність» (*semiotische Komplexität*). Дослідниця розглядає два типи текстів: моно- та полісеміотичні. Художній переклад включає моносеміотичні, тобто цілісні письмові тексти, тоді як аудіовізуальний текст має різні модальні рівні та семіотичні аспекти, які визначають його значення – взаємодію тексту, зображення та звуку, що робить його полісеміотичним текстом. Кілька каналів, тобто зображення, діалог, музика та ефекти та обмеженою мірою письмовий текст сприяють досягненню загального комунікативному ефекту й створюють семіотичну складність аудіовізуального тексту [58, с. 126].

Ф. Шауме (2004) розглядає аудіовізуальний текст як семіотичну конструкцію, що містить кілька означувальних кодів, які «діють одночасно у створенні значення». Фільм, на його думку, складається із серії кодифікованих знаків, сформульованих відповідно до синтаксичних правил. Типологія тексту, спосіб його організації та значення всіх його елементів формують семантичну структуру, яку глядач деконструє, щоб зрозуміти значення тексту. Так як різні коди у фільмі працюють одночасно, перекладачеві важливо їх розпізнати та правильно трактувати. На думку дослідника, переклад, який не охоплює усі коди можна вважати лише частковим перекладом [32, с. 230]. Так, дослідник розрізняє десять кодів: лінгвістичний, паралінгвістичний, музичний, код спеціальних ефектів, код аранжування звуку, іконографічний, фотографічний, планування, графічний та синтаксичний.

Й. Гамб'єр (2013) зауважує, що людина, яка сприймає інформацію без когнітивних обмежень, потенційно може повністю сприймати 14 семіотичних кодів: мовний (діалоги, монологи, читання); паралінгвістичний код (манера

мовлення, подача, інтонація, наголоси); літературно-театральний код (сюжет, ритм, драматургічний розвиток), які передаються через аудіоканал за допомогою вербальної знакової системи. Через невербальну знакову систему звуковий канал передає спеціальні звукові ефекти (шум, гуркіт, спецефекти); музичні та паралінгвістичні (якість голосу, гучність голосу, тиша, паузи) коди. Візуальний канал стає засобом передачі графічного коду (субтитри, інтертитри, літери, меню, заголовки) системи вербальних знаків. Численні коди невербальної знакової системи, що передаються через візуальний канал отримання інформації, включають іконографічні (зображення, смайли); фотографічні (освітлення, перспектива, світло); сценографічні (візуальні знаки); фільмові (зйомка, кадрювання, операторська техніка); кінесичні (жести, пози, міміка, погляди); проксемічні (рухи, використання простору, відстань між героями); та дрес-коди (костюми, зачіски, макіяж) [39, с.45].

Співвідношення цих елементів в різні періоди розвитку кінематографа значно змінювалося. Наприклад, у період німого кіно шуми «оживали» у сприйнятті глядача завдяки динамічним екранним декораціям (хвилі, що накочуються на берег, крони дерев, що схиляються до землі під натиском вітру тощо). Домінуюче місце також займала музика, що супроводжувала екранну оповідь. Мова була представлена міжзаголовками, а шуми і тиша виражені за допомогою асоціацій. З появою звукозапису співвідношення цих елементів різко змінилося на користь мовленнєвої складової. Так звана «звукова експансія» набувала поширення в міру того, як елементи вербальної (діалоги, монологи, голос за кадром, інтонація, акценти тощо) і невербальної (якість і гучність голосу, спецефекти, паузи і мовчання) системи знаків почали займати значне місце в аудіовізуальній продукції, конкуруючи з візуальними елементами [там само].

На відміну від Ф. Шауме та Й. Гамб'єра, П. Забальбаскоа (2008), окреслюючи семіотику аудіовізуального тексту, виокремлює не коди, а дві різні системи знаків і два різні канали зв'язку. Вони поєднуються один з одним, і ми отримуємо чотири різні комунікативні канали: аудіо-вербальний, аудіо-невербальний, візуально-вербальний, візуально-невербальний. П. Забалбаскоа

вважає, що всі ці компоненти необхідно враховувати при інтерпритації аудіовізуального тексту, адже типовий аудіовізуальний текст містить усі ці компоненти рівною мірою [71, с. 15].

Г. Штьокл (2006) пропонує схожу класифікацію, говорячи про чотири основні типи (core modes) семіотичних ресурсів: мова (мовлення або статичні/динамічні субтитри), звук (звукові ефекти), музика (ту яку чути, та яку можна лише бачити (напр. партитура)) та зображення (рухоме та нерухоме) [68, с. 30].

	Audio	Visual
Verbal	Words heard	Words read
Nonverbal	Music + special effects	The picture Photography

Рис 2.2.1. Чотири компоненти аудіовізуального тексту
(П. Забальбаскоа, 2008)

Отже, семіотику компонентів аудіовізуального тексту необхідно розглядати, враховуючи згадані канали комунікації. Так, виокремлюємо такі компоненти, як мова фільму (акустичний канал + вербальні знаки); шум, музика (акустичний канал + невербальні знаки); зображення з написом (візуальний канал + невербальні знаки); сцена, місце подій (візуальний канал + невербальні знаки).

Взаємодія окремих знакових систем і каналів комунікації впливає на процес перекладу. Слід враховувати, що образи не мають універсального значення, вони культурно зумовлені та залежать від особистого досвіду.

П. Забалбескоа (2008) наголошує, що текст перекладу має бути створено цільовою мовою, яка є зрозумілою для одержувача в його цільовій культурі та мові. Семіотичний підхід до дубляжу та субтитрування ще раз підкреслює важливість невербальних і культурних елементів у перекладі фільму. Завдання перекладача – вирішити, наскільки закодовані невербальні елементи в аудіовізуальних текстах є доречними та потребують перекладу.

При перекладі аудіовізуального тексту іноземною мовою відбувається трансфер знання між двома мовно-культурними спільнотами, особливо якщо у тексті наявна велика кількість культурних компонентів, зокрема реалій. Зважаючи на семіотику аудіовізуального твору, важливо окреслити джерела (sources), компоненти (elements) та коди (codes) інформації в аудіовізуальних текстах.

Джерелом інформації у аудіовізуальному тексті виступає перш за все оповідач, співак або актор. Персонажі фільму або коментують події, або часто розповідають історію від першої особи й таким чином є носіями вербальної, а також (через жести та міміку) невербальної інформації. Значна частина сюжету базується також й на взаємодії акторів один з одним у діалогах або діях.

Компоненти інформації у свою чергу поділяємо на аудитивні (auditory), невербальні (non-verbal) та вербальні (verbal). До аудитивних, тобто тих, які реципієнт сприймає на слух належать усне висловлювання, спів та інші звукові елементи, кожен з яких по-своєму сприяє передачі та інтерпретації інформації. Так, серед них виокремлюємо інтонацію, ритм, акцент/діалект, якість та гучність звуку.

Інтонація та мелодика, що використовується під час мовлення несуть емоційну та інформаційну цінність. За допомогою інтонації слухачі розрізняють питання, твердження та вигуки, а актори передають емоції, такі як радість, смуток, гнів або іронію.

Ритм (темп та наголос на складах і словах), впливає на динаміку мовлення та сприяє кращому сприйняттю інформації. Швидкий ритм підкреслює динаміку

оповіді (напр., у фільмах сцени війн або переслідування), тоді як повільний ритм може акцентувати увагу на деталях.

Наявність акценту або діалекту у мові персонажа характеризує походження та регіональну приналежність мовця та несе інформацію про культурний контекст та соціальну групу, до якої належить людина.

Якість голосу персонажа, тобто його фізичні характеристики, такі як тембр, гучність та чіткість можуть впливати на сприйняття мовця, роблячи його більш авторитетним для слухача, або навпаки справляти негативне враження на нього.

Регулювання гучності звуку допомагає режисерам акцентувати увагу на певних аспектах інформації, а також створювати атмосферу, підкреслювати динаміку подій та створювати ілюзію простору та глибини в аудіовізуальних текстах. Наприклад, тихі звуки на фоні можуть підкреслювати віддаленість об'єктів, тоді як гучні звуки на передньому плані акцентують увагу на близьких об'єктах.

Таким чином, аудитивні компоненти інформації складають фонетичний код аудіовізуального тексту, який допомагає репрезентувати культурно-специфічні особливості мови, у тому числі й реалії та зробити їх зрозумілими іншомовному глядачеві без додаткових пояснень. Так, за допомогою інтонації актора або гучності звуку акцентують увагу слухача на окремому сегменті висловлювання, наприклад на реалії, або її поясненні. Окрім того, згадування реалій у фільмі іноді супроводжується аудіорядом, на позначення цієї одиниці, наприклад, музичного інструменту.

Невербальні компоненти інформації, такі як міміка та жести окреслюють фізіогномічний або кінематографічний код, який ґрунтується на інтерпретації рис обличчя та рухів тіла актора. Ці елементи є важливою частиною аудіовізуального тексту для передачі емоцій актора та встановлення емоційного зв'язку з глядачем. До того ж, вони можуть полегшити розуміння іншомовних слів-реалій у тексті, наприклад, коли актор одночасно з промовлянням реалії вказує на цей предмет.

Вербальним компонентом інформації у аудіовізуальному творі виступає текст використаний у субтитруванні до фільму. При цьому він є носієм графічного коду. Субтитри полегшують розуміння реалій для іншомовного глядача, адже у такий спосіб останній сприймає аудіовізуальний текст одночасно через два канали: слуховий (усне мовлення) та візуальний (текст на екрані) й має змогу легше «декодувати сенс» [39, 50]. Ключовий термін «семіотична когезія» стосовно цього вводить Ф. Шауме (2012) й припускає, що пов'язані між собою елементи різних каналів зв'язку характеризуються синхронністю та інтеграцією [32, с. 230]. Асинхронність між елементами порушила б цілісність фільму та, як наслідок, розуміння аудіовізуального тексту. Наприклад, субтитри мають бути синхронними з фільмом – вони жодним чином не повинні випереджати візуальне зображення або відставати від нього.

Загалом фонетичний, фізіогномічний та певною мірою графічний коди створюють ефект візуалізації для розуміння «чужого» у вихідному тексті. Полісемантичний текст таким чином створює кращі передумови для розуміння «чужих» елементів, адже надає реципієнту ширший контекст та характеризується більшою кількістю каналів передачі інформації, на відміну від написаного моносемантичного тексту.

З огляду на це, реципієнту теоретично легше зрозуміти приблизне або навіть точне значення реалії (якщо вона не була відтворена або якщо глядач переглядає фільм мовою оригіналу) у контексті фільму, аніж у написаному тексті.

Висновки до розділу 2

Аналіз теоретичних праць дозволяє зробити висновок, що ключова відмінність термінів «текст» та «аудіовізуальний текст» полягає у їхній природі та структурі. Аудіовізуальний текст характеризується полісемантичністю та має складнішу структуру, яка включає як вербальні, так і невербальні компоненти, акустичний і візуальний канали.

На ґрунті досліджень Г. Штьокла, Ф. Шауме, Й. Гамб'єра, П. Забальбаскоа Д. Карамітроглу, Х. Сінтаса та ін. з'ясовано, що аудіовізуальний переклад – особлива галузь та вид перекладу, який передбачає перетворення аудіовізуального контенту з однієї мови на іншу й за якого необхідно зберегти не лише лексичну його складову, а й культурний контекст. На прикладі аналізу робіт, присвячених проблемам аудіовізуального перекладу, продемонстровано, що в процесі аудіовізуального перекладу основне завдання перекладача полягає у передачі екстралінгвістичних особливостей аудіовізуального тексту та відтворенні семіотичних кодів, присутніх в аудіовізуальному контенті.

Охарактеризовано семіотичні особливості та проаналізовано підходи до вивчення семіотичних компонентів аудіовізуального тексту. Окреслено джерела, компоненти та коди інформації в аудіовізуальних текстах, а також їхній вплив на сприйняття тексту реципієнтом, зокрема його культурно-маркованих елементів. Так, з'ясовано, що фонетичний, фізіогномічний та графічний коди, працюючи одночасно, створюють ефект візуалізації, який на додачу до вербальних знаків допомагає реципієнту зрозуміти значення «чужого» у вихідному тексті.

РОЗДІЛ 3
ПРОБЛЕМИ ПЕРЕКЛАДУ РЕАЛІЇ
З СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ ФІЛЬМІВ
ЯК ЕЛЕМЕНТІВ КУЛЬТУРНОГО КОДУ УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІЇ

3.1. Типи та роль реалій у сучасних українських фільмах

Культурно-специфічні одиниці мови, зокрема реалії здатні транслювати культуру і ментальність народу, що говорить цією мовою. Культурно-специфічна лексика виступає маркером інтертекстуальних зв'язків тексту, відсилає реципієнта до зовнішнього контексту та вводить його в єдиний семіотичний простір тієї чи іншої культури. Ця лексика має низку ознак, що включають яскраво виражений сигматичний аспект, тобто відображає відносини між поняттям і мовним знаком у значенні даної лексико-семантичної групи мовних одиниць і абrevіатурний аспект – здатність повідомляти максимум інформації при мінімумі сигналу. Особливу нішу у системі культурно значимих одиниць займають слова-реалії.

Слова-реалії є важливою складовою коду культури та, як наслідок, культурної пам'яті нації. Термін «код культури» розглядаємо у роботі як відображення менталітету, системи понять та цінностей народу, характеру взаємин з іншими культурами, ставлення народу до історичних подій та особистостей у рамках власної культури.

Особливе значення культурно-марковані одиниці мають у фільмах, зважаючи на те, що фільми та літературні тексти зазвичай розглядаються як культурні надбання, які допомагають ідентифікувати певну етнічну спільноту, оскільки продюсер або автор фільму, закріплений за певною культурою, свідомо чи несвідомо переносить реалії своєї культурної групи в сюжет фільму. Тому найдоступніший спосіб демонстрування тієї чи іншої культури – кіно, яке глибоко сягає корінням у ту культуру, в якій воно створюється.

Оскільки дослідження проводиться на матеріалі українських кінофільмів, які вийшли на екрани після початку повномасштабного вторгнення росії – «Довбуш» (реж. О. Санін, 2023), «Мавка. Лісова пісня» (реж. О. Рубан, 2023) та «Щедрик» (реж. О. Моргунець-Ісаєнко, 2022), тому охарактеризуємо сюжет цих фільмів, класифікуємо й проаналізуємо реалії з вище згаданих фільмів та окреслимо роль реалій для репрезентації відповідних подій та сцен.

Важливо наголосити, що кожен із аналізованих фільмів репрезентує українську культуру крізь призму сюжету, реалій та мови, а, отже, має не лише розважальний характер, але й стає потужним інструментом збереження та популяризації української культури.

Так, фільм «Довбуш» відображає важливу ідею – повстання гуцулів проти влади та оповідає про гуцулів, які у часи правління польських магнатів, були вимушені тікати у гори та ставати опришками й боротися зі свавіллям польської влади. Фільм зосереджений на оповіді про життя найвідоміших із опришок – Олекси та Івана Довбушів. У характерах цих персонажів втілено прагнення гуцулів до боротьби за визволення з-під ярма польської шляхти. Проте, брати прагнуть різної реалізації свободи: тоді як Олекса хоче відновити справедливість, Іван прагне матеріальної наживи. Тому саме Олекса є символом мужності, незламності та відваги, людини, яка здатна перемагати смерть задля щастя для свого народу. Вважаємо, що ця картина посідає важливе місце в українському кінематографі, адже вона презентує культуру гуцулів, яка є невід’ємною складовою української культури, демонструє прагнення до незалежності української нації та готовність та готовність захищати незалежність у відкритій боротьбі з сильнішим та могутнішим ворогом.

Науковий інтерес становить дослідження цього кінофільму у контексті тріади: мови — історія — культура. Так, мова фільму сповнена діалектизмів, гуцульських приказок, легенд тощо. Один з важливих аспектів української історії розкриває легенда про Олексу Довбуша.

Реалії у фільмі передають історичну перспективу тогочасної України створюють атмосферу автентичності, тому, на нашу думку, репрезентовані переважно історизмами.

Реалії у фільмі слугують позначеннями історичних подій, які унаочнюють: сцени битв з польськими панами, які детально показані у фільмі, а тому заслуговують на окрему увагу в контексті нашого дослідження через дотриманням максимальної історичної точності та, відповідно, номінування історизмами: *булава, барка, ватага*; побут опришків: *кожух, похоронок, трембіта*; імена історичних постатей: *Яблонська*; геопросторових реалії, які номінують сцени з фільму, що відбуваються у різних локація: *Карпати, чорний ліс, Покуцький край*.

Окрім слів-реалій фільм «Довбуш» містить велику кількість діалектизмів, які є справжнім джерелом автентичності української мови та культури, і допомагають розкрити характери та світогляд персонажів, зокрема головного героя фільму – Олекси Довбуша. Так, наприклад, найбільше діалектизмів у фільмі присутні у діалогах Олекси зі своїм військом та родиною, особливо у емоційних сценах, де він описує страждання українського народу та наголошує на важливості боротьби, наприклад: *ніц не годні, днина, газда, волхи*.

Події мультфільму «Мавка. Лісова пісня». відбувається в магічному світі лісу, який населяють чарівні створіння. Легенда про Чарівне Джерело Життя, яке по-особливому живить ліс, відображає те, наскільки важливим є зв'язок між кожним створінням магічного світу. Вже у перших сценах мультфільму, які зображують взаємодію міфічних істот, жителів чарівного лісу, згідно з класифікацією Й. Альбрехта, виокремлюємо реалії на позначення об'єктів духовної культури (міфологічні істоти), а у подальших сценах взаємодії реальних людських героїв привілюють реалії на позначення об'єктів матеріальної культури (одяг, побутові речі). Основна історія починається з розбудження Мавки, яка є втіленням чистоти та доброти, пробудження природи від зимового сну. Пізніше вона знайомиться з представниками світу людей – Лукашем, хлопцем з села, який шукає ліки для свого смертельно хворого дядька та Килиною, яка видається

донькою власника лісопильні, насправді бажає володіти магічним джерелом для власних цілей.

Використання реалій у таких сценах насичує досліджуваний аудіовізуальний текст колоритом та підкреслює контраст між світом людей та міфічних істот, що допомагає відтворити зав'язку цього художнього тексту – коли людина приходить на цю землю, то виникає конфлікт між природою та людським світом. Мультфільм закінчується символічним поверненням Килини до дитинства, що відображає круговість природи та вічний обіг життя. У цілому, сюжет мультфільму «Мавка. Лісова пісня» відтворює теми природної гармонії, взаєморозуміння між різними світами та перемоги добра над злом, а українські реалії у фільмі підкреслюють автентичність та глибину сюжету, роблячи його не лише захопливою й цікавою історією, але й важливим доробком української культури.

Дія картини «Щедрик» відбувається в Станіславі (сучасний Івано-Франківськ) під час Другої світової війни. Викладачка Софія змушена прийняти у свою сім'ю дітей з інших сімей у такий нелегкий час, щоб врятувати їх від смерті. У цей час її дочка Ярослава співає «Щедрика» і вірить, що він врятує від радянського та німецького поневолення.

Варто зазначити, що у фільмі «Щедрик» виокремлена порівняно невелика кількість лексем на позначення українських реалій. На відміну від фільму «Мавка. Лісова пісня», де знаходимо досить велику кількість реалій, у аналізованому фільмі вони представлені переважно етнографічними реаліями, які використовуються для найменування позначення побуту, праці, мистецтва та культури, етнічних об'єктів, назв свят та грошей (які складають значну кількість предметних реалій загалом).

На нашу думку, невелика кількість лексики на позначення українських реалій зумовлена тим, що у фільмі представлено інші культурні пласти – польський, німецький, єврейський та радянський. Відповідно, певну частину сюжету (приблизно 30%) становлять німецькомовні та польськомовні епізоди, у яких українські реалії виокремити неможливо. Зважаючи на це у рамках аналізу,

релевантними для нашого дослідження з лексичної точки зору можна вважати не більше 70% кінотексту. Відповідно до завдання нашої наукової роботи, ми виокремили лише українські реалії, які становлять значну меншу кількість, ніж у фільмі «Мавка. Лісова пісня».

Як зазначено вище, реалії у фільмі «Щедрик» належать переважно до етнографічної групи, що також зумовлено особливостями сюжету та зйомки. Драматургія фільму базується на одній основній локації, яка іноді переривається зображеннями вулиці. Відповідно, персонажі, здебільшого використовують назви тих предметів побуту, які їх оточують (*вишиванка, кожух*), проте у сценах святкування Різдва на Нового року виокремлюємо такі культурні реалії, як *коляда, щедрівка*.

Цікавими та важливими у контексті дослідження ролі реалій у фільмі вважаємо найперші сцени знайомства головних героїв (українців) з родинами інших етносів (поляками та євреями), адже використані саме у цих сценах українські реалії підкреслюють ідею самоідентифікації українців на тлі інших національностей. Вживання реалій саме у перших епізодах можна вважати якнайбільш вдалим режисерським рішенням, адже таким чином було влучно розставлено акценти й наголошено, що центральною у подальшому сюжеті фільму буде саме українська культура. Наприклад, при знайомстві українки Софії з польською дівчинкою Терезою, Софія використовує реалію *мотанка*, у наступному епізоді згадуються такі реалії, як *крашанка* та *рушник*.

Важливий культурний пласт також відтворено не лише через використання лексем на позначення українських реалій, але й через велику кількість українських пісень, які, як було зазначено в теоретичній частині роботи, деякі дослідники теж класифікують як реалії. Хоча пісні як такі (у досліджуваному фільмі основна пісня – це *Щедрик*, але також й інші народні пісні) не належать до досліджуваного нами виду реалій – реалія-слово, доцільно буде проаналізувати лексичне наповнення деяких з них та стратегії передачі їх змісту у перекладі, якщо вони взагалі були перекладені.

Для системного аналізу способів перекладу реалій у подальшому розділі, вважаємо за необхідне розподілити лексеми на позначення українських реалій, які було виявлено в вищезазначених фільмах на декілька груп за тематичним принципом. При класифікації знайдених реалій ми будемо спиратися на вже зазначені у теоретичному розділі класифікації Й. Альбрехта, П. Ньюмарка та С. Влахова й С. Флоріна, проте не будемо зупинятися на якійсь одній із них, а натомість об'єднаємо деякі їх елементи, щоб запропонувати свою класифікацію українських реалій у сучасних фільмах.

На нашу думку, це можна вважати правильною стратегією, враховуючи контекст та особливості україномовного дискурсу та української культури, адже деякі категорії розподілу реалій, запропоновані науковцями просто відсутні в українській мові, а отже не можуть бути виокремлені у досліджуваних фільмах. Наприклад, ми не виокремлюємо окрему групу українських реалій на позначення природних об'єктів (Naturgegenstände) за Й. Альбрехтом, тому що такі реалії не притаманні українській мові загалом.

У досліджуваних фільмах також не вдалося знайти реалії-неологізми як такі, що унеможлиблює їх класифікацію за часовим поділом, описану С. Флаховим та С. Флоріним. Це зумовлено тим, що сценарії двох з розглянутих фільмів – «Щедрик» та «Довбуш» базуються на реальних історичних подіях, тому уникають використання новоутворень, а ідея мультфільму «Мавка. Лісова пісня» ґрунтується на тексті драмі-феєрії Лесі Українки «Лісова пісня», й відповідно не може містити слів, притаманних сучасній дійсності. При цьому варто зазначити, що в останньому фільмі вжито деякі авторські неологізми на позначення власних назв, які будуть кодифіковані нами як реалії. Їх вживання та переклад становлять науковий інтерес з точки зору ідентифікації та репрезентації української культури.

Класифікація, яка подається нижче, дозволяє системно структурувати реалії, виокремлені в аналізованих фільмах.

У дужках поданий переклад реалій німецькою мовою, представлений у німецькомовній версії фільму.

1. Об'єкти духовної культури (у нашому випадку міфічні та літературні образи та топоніми): *Мавка (Mavka), Квусик (Swampu), Гук (Hush), Лукаш (Lucas), Хранитель (Wächer/Hüter); Прадавній український ліс (alte Ukrainische Wälder), Темна гора (Dunkler Berg), водяниця (Ondina), мавка-чорнявка (Wassernymphe), мавки й русалки (Wassernymphen/Nymphen), жабокиць (Kätzchenfrosch), Той, що у землі живе (Der in der Erde haust), Той, що греблі рве (Der die Gewässer bewegt), Той, що з вітром летить (Der mit dem Wind fliegt), Той що в скелі сидить (Der im Stein sitzt).*

2. Власні назви (імена) людей (антропоніми): *Яблунівська (Jablonowska), Довбуш (Dovbush), Васильчик (geliebter Vasyl), Леонтович (Leontovych), Михайло (Mikhailo), Олекса (Oleksa).*

3. Реалії-історизми (артефакти): *козак (Kosak), опришок (Rächer der Berge), опришки (Banditen, Opryschky), месник (Rächer), ватага (Bande), булава (Waffen), ОУН (OUN), барка (Axt).*

4. Авторські неологізми: *Лукаш-Незграбченко (Schussel-Lucas), Лукаш в кашу рило розхрябченко (Hau den Lucas), лелекнучся (durchgestorcht), Брати-всім кранти (Bouncer-Brüder).*

5. Об'єкти матеріальної культури: *сопілка (Flöte), вишиванка (Wyschuwanka), шаровари (Pumphose), коралі (Halskette), вареники (Wareniks («Мавка. Лісова пісня»), Knödel («Щедрик»)), вишитий рушник (besticktes Handtuch («Мавка. Лісова пісня», Rushnyk («Щедрик»)), стріха (Dach), кожух (Mantel), копійка (Cent), смерека (Fichte).*

6. Адміністративно-територіальні одиниці (географічні реалії): *Карпати (Karpaten), чорні гори (Schwarze Berge), Київ (Kiew), Покуцький край (Galizien).*

7. Конвенціоналізовані мовленнєві акти: *будьмо! (Prost!), Матір Божя! (Mutter Gottes), Слава Ісусу Христу! (Gelobt sei Gott!), Йо! (Richtig!).* 8. Соціальні: *забобони (Aberglauben), шушваль (Feiglinge), обряд (Zeremonie), косовиця (das Gras mähen), селюк (Loser); похоронок (Beerdigung); приповідка (Geschichte).*

8. Культурні: *гопак (Polka)*, *колядка (Weihnachtslied)*, *Щедрик (Schtschedryk)*, *щедрівка (Weihnachtslied)*, *мотанка (Puppen-Motanka)*, *крашанка (gefärbtes Ei)*, *трембіта (Trembita)*.

9. Фразеологічні вирази: *село стоїть на вухах (die Fans drehen durch!)*, *вдома і стіни гріють (Das ist ein Heimspiel)*, *у мене серце не на місці (Ich bin so nervös)*, *її стріху знесло (Sie ist verrückt)*, *язиката хвеська (Quasselstrippe)*.

При виокремленні та класифікації реалій у трьох фільмах було виявлено, що реалії різних груп представлені у трьох кінотекстах не рівномірно, тобто якась група реалій переважає у певному фільмі, а у іншому може бути відсутня взагалі, або представлена лише декількома прикладами. На це є декілька причин:

- 1) досліджувані фільми належать до різних жанрів, тому мають відмінну лексичну складову;
- 2) сюжет кожного окремого фільму має різні тематичні акценти;
- 3) у кожному з досліджених кінотекстів реалії мають окреме місце та виконують різні функції.

З огляду на вищезазначені причини у анімаційному фільмі «Мавка. Лісова пісня» вжито більше реалій на позначення об'єктів духовної культури, у фільмі «Довбуш» більше реалій-історизмів, власних назв та імен, а у фільмі «Щедрик» – реалій на позначення об'єктів матеріальної культури.

Окреме місце у фільмі «Довбуш» займають діалектизми, які не класифікуються як реалії. Проте, ці лексичні одиниці займають важливе місце у контексті твору та підкреслюють національну ідентичність українців, окрім того слугують викликом для перекладачів.

Нами було виявлено такі діалектизми та вирази з діалектизмами у фільмі «Довбуш»: *днина (Tag)*, *ніц (nicht mehr)*, *файно (schön)*, *не годні (sind nutzlos)*, *стати за них (für sie kämpfen)*, *загором (Bergseite)*, *волхи (Rumänen)*, *газда (Herrscher)*. У контексті кінострічки вони збагачують мову фільму та допомагають краще передати емоції головних героїв. Ще однією причиною, чому використання діалектизмів видається виправданим є те, що вони допомагають створити автентичну атмосферу Карпатського регіону 18 століття.

Отже, з точки зору стилістики тексту реалії виступають засобами репрезентації часового, національного, місцевого та соціального колориту. У проаналізованих фільмах реалії додають сказаному акценту та переконливості. Іншими словами, реалії підкреслюють автентичність тексту, джерела, бо вони відносяться до предметів чужої дійсності. Саме слово «колерит» розглядаємо як забарвленість слова, яку воно набуває завдяки приналежності його денотату (позначеного їм об'єкта) до даного народу, певної країни чи місцевості, конкретної історичної епохи.

3.2. Способи відтворення українських реалій з сучасних українських фільмів німецькою мовою

Переклад сучасних українських фільмів німецькою мовою є важливим аспектом міжкультурної комунікації та популяризації української культури в Європі. Одним з найскладніших завдань при перекладі українського фільму німецькою мовою вважаємо точне та адекватне відтворення українських реалій у мові перекладу, адже цей процес вимагає від перекладача не лише володіння обома мовами, але й глибокого розуміння лінгвокультурних особливостей Німеччини та України, які виникають з історичних, культурних та соціальних контекстів кожної країни.

Окрім лінгвокультурних аспектів, переклад сучасних українських фільмів німецькою мовою ускладнюється й відсутністю сформованого досвіду та традицій у галузі кіноперекладу. Довгий час українське кіно не мало широкого розповсюдження закордоном, зокрема в німецькомовних країнах. Причиною цього був, по-перше, недостатній розвиток українського кінематографу навіть після здобуття Україною незалежності, що у свою чергу обумовалось як системними проблемами, так і впливом фінансових, інституційних, конкурентних та соціально-політичних чинників, й, по-друге, відсутністю попиту на власне український продукт закордоном, у тому числі й через ототожнення України з росією.

Жвавий інтерес до української мови та культури сформувався лише останнім часом, коли після повномасштабного вторгнення росії, Україну почали сприймати як окрему й незалежну країну зі своєю власною мовою, історією та культурою. Окрім того, власне українці визнали необхідність самоідентифікації себе як нації, зокрема зріс попит на українське кіно, що призвело до створення якісних українських фільмів, у тому числі заснованих на реальних подіях, або літературних творах. З огляду на це, багато сучасних українських фільмів наповнені словами-реаліями, які відображають особливості українського життя та культури, проте часто не будуть зрозумілі німецькомовному реципієнту. У цьому розділі ми проаналізуємо проблеми та способи відтворення українських реалій у досліджуваних фільмах – «Мавка. Лісова пісня», «Щедрик» та «Довбуш».

Так, головна проблема при відтворенні українського фільму німецькою мовою полягає в гармонійній передачі його змісту іншомовній аудиторії, зберігаючи при цьому режисерську перспективу світу, а також особливості авторського стилю в сценарії фільму. Як було з'ясовано у попередньому розділі, українські реалії у досліджуваних фільмах виконують важливе значення та мають свою функцію для передачі колориту та підкреслення культурної ідентичності. З цієї причини, з метою досягнення головної мети адекватного перекладу – а саме, сприйняття цільового тексту реципієнтом так само, як сприймає його носій мови оригіналу, слова-реалії мають в ідеальному випадку бути відтворенні у мові перекладу.

Адаптація до цільової аудиторії – важливий аспект при передачі реалій. Перекладачу необхідно адаптувати реалії до цільової аудиторії, що у свою чергу впливає на способи відтворення цих одиниць. Так, наприклад у досліджуваному мультфільмі «Мавка. Лісова пісня», цільова аудиторія якого як діти, так і дорослі, найбільш поширеними стратегіями відтворення реалій є нейтралізація, адаптація та аналогічний переклад, що полегшує сприймання аудіовізуального твору для слухача, адже не вимагає знання культури мови оригіналу, як, наприклад, прийом прямого перенесення, і в той час не «навантажує» текст додатковою

інформацією, як описовий переклад або ж метод додавання. Наприклад, *стриха* (*Dach*), замість *Dach aus Stroh* (дах із соломи), *рушник* (*Handtuch*), *гопак* – (*Polka*).

При перекладі реалій у текстах кінодискурсу, орієнтованих перш за все на дорослу аудиторію, навпаки, можна знайти більше прикладів прямого перенесення та транслітерації реалії у тексті перекладу. Наприклад, у фільмі «Довбуш»: *опришки* (*Opryschky*), *гетьман* (*Hetman*) тощо.

У ході дослідження з'ясувалось, що при відтворенні реалій в українському аудіовізуальному тексті, часто використовують спосіб наближеного перекладу, який полягає у нейтралізації реалії (заміна емоційно забарвлених одиниць нейтральними відповідниками). Таким способом були перекладені такі лексеми, як-от: *сопілка* (*Flöte*), *шаровари* (*Pumphose*), *стриха* (*Dach*), *кожух* (*Mantel*), *копійка* (*Cent*), *обряд* (*Zeremonie*), *ярмарка* (*Fest*). Більшість із них – лексеми на позначення об'єктів матеріальної культури, які відтворили нехтуючи культурним аспектом, через неможливість знайти повний еквівалент у мові перекладу або відтворити лексему шляхом методу прямого перенесення, хоча деякі із цих реалій безумовно важливі для репрезентації місцевого колориту.

Український колорит вдалося краще відтворити за допомогою методу прямого перенесення реалій, і хоча ця стратегія не частотна, проте можна виокремити окремі реалії, відтворені цим способом. Варто зазначити, що цим способом відтворюють слова-реалії, які зрозумілі великій кількості іншомовних реципієнтів, й тому не вимагають додаткових пояснень. Лексема може бути або відомою реалією, або ставати зрозумілою реципієнту в контексті через інші канали комунікації аудіовізуального твору, адже у такому творі окрім лексичної, присутня також і візуальна складова. Таким чином, реалії типу *козак* (*Kosak*), *гетьман* (*Hetman*), *вишиванка* (*Wyschywanka*), *вареники* (*Wareniks*), *рушник* (*Rushnyk*), *трембіта* (*Trembita*) були відтворені шляхом прямого перенесення у тексті перекладу.

На нашу думку, вибір стратегії прямого перенесення у випадку перекладу цих конкретних реалій можна розцінювати як вдалу спробу відтворення

національного колориту шляхом повного «занурення» іншомовного глядача в український контекст, але також як перешкоду для повного розуміння цільового тексту. Як було зазначено вище, українська культура почала набувати своєї популярності закордоном лише нещодавно й українські реалії все ще «чужі» для іноземців, тому передача реалії без пояснення її значення істотно впливає на процес розуміння тексту реципієнтом.

У випадку відтворення реалій *Wyschywanka*, *Wareniks* та *Rushnyk* у досліджуваних фільмах, ця стратегія може бути виправдана тим, що лексична частина аудіовізуального тексту (відтворена реалія) була «підкріплена» візуальною складовою (зображенням предмету у сцені фільму на момент мовлення) або у випадку лексеми *Trembita* звуковим супроводом цього музичного інструменту, тому іншомовний глядач теоретично мав зрозуміти семантичне значення згаданих реалій. Історичну реалію *Hetman* вважаємо зрозумілою для іншомовного реципієнта у контексті історичного фільму.

Гіперонімічний і гіпонімічний переклад, або ж, за іншою класифікацією, генералізація та конкретизація спрямовані на звуження або ж розширення семантичного значення слова, при цьому зазвичай «опускається» культурний аспект. Продемонструємо це на прикладах лексем у досліджуваних аудіовізуальних текстах. Лексему *корали* (прикраса, що складається з нанизаних на нитку коралових намистин, які мають форму циліндрів) було відтворено як *Halskette* (прикраса на шию), тобто використано спосіб розширення значення – гіперонімічний переклад. Проте саме у цьому випадку реалію можна було б відтворити шляхом прямого перенесення, використавши натомість лексему *Koralle*. Причиною вживання у перекладі нейтралізованої лексеми *Halskette* можна вважати багатозначність слова *Koralle* у німецькій мові, яке також має значення *корали* (морські тварини).

Ще однією лексемою, для відтворення якої у перекладі було використано вищезазначену стратегію, є реалія *колядка*. Як відомо, *колядка* – календарно-обрядова різдвяна пісня, яка є важливою частиною традицій українського народу. У перекладі (*Weihnachtslied* – дослівно «різдвяна» пісня) її значення дещо

генералізується й ототожнюється з будь-якою піснею. Можливо, більш адекватний варіант передачі лексеми забезпечило б поєднання двох методів перекладу (стратегія запропонована І. Корунцем) – транслітерації та експлікації, зі збереженням лексеми *колядка* у тексті перекладу (наш варіант – *ukrainisches Weihnachtslied Kolyadka*). Такий переклад можна вважати вдалим у контексті кінофільму «Щедрик», у якому мотив різдвяних пісень прослідковується протягом усього фільму.

Цим же способом було перекладено й інші реалії, наприклад: *смерека* (*Fichte*), *ватага* (*Bande*), *булава* (*Waffe*), *барка* (*Axt*). У зв'язку з відсутністю повних або часткових еквівалентів у цільовій мові, та неможливість застосування лаконічного перекладу шляхом експлікації, такий переклад можна вважати правильним, хоча він і не передає культурний компонент.

Стратегію аналогічного перекладу у досліджуваних фільмах використовували не досить часто, напевне, через відмінності культур української та німецької культур. Наприклад, реалію *гопак* було відтворено як *Polka* (чеський народний танок), що не є вдалим варіантом відтворення, адже реалія *полька* репрезентує зовсім іншу культуру. На нашу думку, цілком доречним було використати метод експлікації та відтворити реалію як *Tanz Hopak* – у такий спосіб можна як зберегти реалію у німецькому перекладі, так і пояснити її значення.

Асоціативний переклад реалій *шушваль* (*Feiglinge*) та *селюк* (*Loser*) можна вважати вдалим. Завдяки таким відповідникам (бо прямих еквівалентів не існує) було передано семантичне значення схоже на те, що у тексті оригіналу. Лексема *шушваль* в українській мові має значення «нікчемні, не варті уваги й поваги люди», тобто вона є вульгаризмом та передає зневажливе ставлення. Лексема *Feiglinge* (дослівно: боягузи) хоч і передає інший відтінок значення, але так само має негативну конотацію. Реалія *селюк* використовується на позначення неосвіченого жителя села теж з негативною конотацією у контексті фільму, тож відтворена лексема *Loser* (дослівно: невдаха) викликає ті ж самі емоції у іншомовного реципієнта.

Ми виявили лише одну реалію, перекладену методом експлікації, а саме: *мотанка (Puppe-Motanka)*. Тут перекладачі додають слово *Puppe* (лялька), тим самим додатково номінують реалію, що полегшує її розуміння. Це вдало стратегія для збереження культурної складової лексеми, при цьому не нівелюється факт розуміння реалії реципієнтом. У німецькомовному культурному просторі, на жаль, немає подібної обрядової ляльки, а отже немає прямого аналогу. Альтернативним варіантом відтворення можуть бути лексеми *Stoffpuppe* (лялька з тканини) або *Talisman-Puppe* (лялька-талісман). Конотативне значення цих лексем буде зрозуміле іншомовному реципієнту краще, ніж значення реалії *Puppe-Motanka*, але у такому випадку доведеться знехтувати культурним компонентом.

Конвенціоналізовані мовленнєві акти, такі як: *будьмо! (Prost!)*, *Матір Божжа! (Mutter Gottes!)* були без особливих труднощів відтворені у перекладі, через наявні прямі еквіваленти у німецькій мові. Вирази типові лише для україномовної спільноти, як наприклад, *Слава Ісусу Христу! (Gelobt sei Gott!)*, та діалектичне *Йо! (Richtig!)* було відтворено шляхом пошуку семантичних аналогів.

Цікавим виявилось те, що одна й та ж сама реалія у різних фільмах може бути відтворена по-різному у перекладах, або навіть у межах одного фільму. Так, наприклад, вже згадані нами слова-реалії *рушник* та *вареники* зустрічаємо як у мультфільмі «Мавка. Лісова пісня» так і у фільмі «Щедрик», проте у німецькомовній версії фільму ці лексеми відтворюють по-різному – *besticktes Handtuch/Rushnyk* та *Wareniks/Knödel*. У фільмі «Мавка. Лісова пісня», на відміну від фільму «Щедрик» лексему *рушник* відтворюють способом експлікації як *besticktes Handtuch*, що є поширеним варіантом відтворення цієї реалії та цілком пояснює її значення.

При відтворенні лексеми *вареники* як *Knödel* була використана стратегія перекладу за допомогою аналогу. Лексема *Knödel* у німецькій мові позначає західнонімецьку страву із тіста, схожу на вареники, саме тому перекладачі використали цей аналог у перекладі фільму. На нашу думку, метод прямого

перенесення (*Warenyky*), можливо разом з експлікацією (*ukrainische Warenyky*) був би кращим варіантом передачі цієї лексеми. Такий варіант зацентрував би увагу на приналежності страви саме до української культури, та був би цілком зрозумілим у контексті фільму (лексему вжито у сцені, де сім'я ліпить вареники).

Лексему *опришок/опришки* перекладають у фільмі «Довбуш» трьома різними варіаціями, залежно від контексту та особи, що говорить (*Banditen, Rächer der Berge, Opryschky*). Всі наведені варіанти відтворення однієї й тої самої лексеми можна вважати цілком виправданими, якщо враховувати різний контекст та сцени вживання цих номінацій. У сцені нападу опришків на купців, *опришків* називають *Banditen* (дослівно: розбійники), фактично характеризуючи їхню поведінку. Загалом, опришків у фільмі асоціюють з антонімічними якостями – доблесть, сміливість, боротьба за свободу. Реалія у цій сцені не несе особливого культурного навантаження, а тому не буде зрозумілою іншомовному реципієнтові, тому тут збереження культурного компонента не вважаємо обов'язковим. У монолозі на початку фільму головний герой називає себе *Rächer der Berge* (дослівно: месник гір). Варто зауважити, що це словосполучення – гарне пояснення лексеми *опришок*. На початку фільму такий переклад є цілком вдалим, щоб не навантажувати глядача, який ще не знайомий з контекстом твору, додатковою культурною інформацією. Натомість, у подальших сценах фільму лексему *опришки* передають прямим перенесенням, транслітуючи реалію – *Opryschky*, й зберігаючи культурний та історичний контекст.

Реалії на позначення імен та прізвищ у досліджуваних фільмах перекладають кількома способами. По-перше, застосовують метод транскрипції та транслітерації: *Леонтович (Leontovytsch), Михайло (Mykhailo), Олекса (Oleksa), Стефан (Stefan)*. Цікавим є відтворення лексеми *Довбуш (Dovbush)* у субтитруванні саме варіантом фонетичної системи англійської мови, а не німецької (*Dovbusch*). Так як цей антропонім слугує й назвою фільму, припускаємо, що перекладачі навмисно відмовились від додаткової транслітерації назви, натомість ними було використано уніфіковану англійську транскрипцію, як це зазвичай відбувається з назвами фільмів.

Варто зазначити, що стратегія транслітерації загалом характерна для перекладу імен у художніх творах, проте при перекладі аудіовізуальних текстів антропоніми часто адаптують для їх кращого сприйняття у цільовій мові, передусім на фонетичному рівні. На жаль, через тривале ототожнення української культури з російською, раніше українські імена у іноземних перекладах часто передавали за допомогою фонетичної структури російської мови. У досліджуваних фільмах імена були фонетично адаптовані на німецький лад, проте жодного разу – на російський, напр., *Mykhailo*, а не *Mikhail*.

Як було зазначено вище, деякі імена були адаптовані у мові перекладу задля кращого сприйняття реципієнтом. Наприклад, *Лев (Leo)*, *Лукаш (Lucas* – у фільмі вимовляємо *Лукас*). При цьому, на наш погляд, спосіб відтворення останньої реалії може викликати сумніви, адже це ім'я головного героя, й адаптуючи його у мові перекладу втрачаємо національний колорит. На нашу думку, цю реалію варто було б транслітерувати (*Lukasch*) й таким чином «зберегти» реалію та ввести це українське ім'я у цільову мову, особливо зважаючи на те, що це ім'я називають у фільмі більше десяти разів.

Цікавим є переклад лексем зі зменшувально-пестливими суфіксами, наприклад ім'я *Васильчик* відтворили шляхом опущення суфіксу -чик та додаванням прикметника *geliebter (geliebler Vasyl)*. Вважаємо цей варіант відтворення більш ніж вдалим, адже він дозволив уникнути надмірного словотворення у німецькій мові (наприклад, утворення нового імені за допомогою суфікса *chen*), але й конотативне пестливе значення антропоніма було збережено за допомогою додавання влучного прикметника.

Переклад мультфільму «Мавка. Лісова пісня» ускладнюється наявністю у ньому власних назв літературного походження, запозичених з однойменного твору Лесі Українки, вигаданих режисерами фільму онімів (що є типовим для фільму такого жанру), а також міфологічних понять.

Так, ім'я головної героїні *Мавка* транслітерується у німецькомовній версії фільму – *Mavka*. Тим не менш, образ Мавки відсутній у німецькій міфології й ця лексема не традиційна для німецькомовного середовища, а отже не передає

українську міфологічну сутність персонажу, а натомість сприймається німецькомовним глядачем як звичайне ім'я. Для німецькомовного культурного середовища аналогічна лексема *Nymphe* (німфа). Проте, зважаючи на те, що тут йдеться про ім'я головної героїні, спосіб аналогічного перекладу не буде доречним варіантом відтворення у дубляжі. Міфологічну приналежність образу Мавки та її важливість в українській культурі глядач може теоретично зрозуміти за допомогою візуального компоненту та у контексті діалогів на початку твору: *Ich bin Mavka – pure Seele des alten Waldes* (Я Мавка – душа прадавнього лісу).

Назви на позначення духів у фільмі: *Той, що у землі живе* (*Der in der Erde haust*), *Той, що з вітром летить* (*Der mit dem Wind fliegt*), *Той що в скелі сидить* (*Der im Stein sitzt*) було дослівно перекладено німецькою мовою, за винятком реалії *Той, що греблі рве* (*Der die Gewässer bewegt*), яку було відтворено шляхом наближеного перекладу, через відсутність семантичного еквівалента до словосполучення «рвати греблі». Вважаємо обидва застосованих методи перекладу вдалимими у цьому контексті.

Серед вигаданих реалій цікавим є онім *Квусик* (*Swampy*), який використовується для найменування домашнього улюбленця головної героїні фільму. Як відомо, він вигадана істота, яка не характерна ні для українського, ні для німецькомовного середовища, що значно ускладнює процес його перекладу та сприйняття. *Квусик* – це істота, яка поєднує в собі риси kota та жаби, на що вказує її ім'я («ква» — звук, який видає жаба, «вусик» — частина тіла kota). У цьому випадку вона має значення «той, хто живе на болоті», «з болота». Зрозуміло, що цей неологізм-онім вказує на походження істоти й саме цю ознаку взяли за основу при перекладі.

У німецькомовному перекладі використовують стратегію асоціативного перекладу й відтворюють цю реалію англіцизмом *Swampy*. У словнику Кембридж (Cambridge Dictionary) знаходимо такий переклад цієї лексеми: *вкритий болотом, болотистий*. Тобто у даному випадку лексему відтворили, розкривши семантичний зміст слова. Вважаємо, що такий спосіб відтворення є досить вдалим для англомовного перекладу, при цьому реалія не буде зрозумілою

німецькомовному глядачу, який не знайомий з англомовним дискурсом. Доречним було б використати виключно німецький варіант перекладу – *sumpfig* (болотистий), прибравши останню графему *g* для кращого фонетичної синхронізації – *Sumpf*. Тоді ця лексема на позначення імені звучала б так само органічно у кінотексті, як і англійський *Swampy*, але точно відтворювала б колорит реалії саме у німецькому тексті.

Для опису того ж самого персонажа *Квусика (Swampy)* автори фільму вводять ще один неологізм – *жабокиць*, у контексті: *Це – Квусик, останній в наших краях жабокиць (das ist Swampy, der letzte Käzchenfrosch)*. У німецькомовній версії фільму обрано відповідник *Käzchenfrosch*, відтворений способом калькування. Через його «легку» синтаксичну структуру в українській мові — основоскладання — ця лексема несе ідентичний семантичний потенціал у перекладі, характеризуючи зовнішність персонажа. Відповідно, такий переклад є досить вдалим.

Онім *Гук (Hush)* використовується на позначення персонажа, який голосно говорить, тобто «гукає». Таким чином, у самому імені кодифіковані риси поведінки цього героя, які одразу ж розпізнаються українським глядачем. У перекладі знову ж таки використано англійське слово *Hush*, яке перекладається українською мовою як *тихо*. Вірогідно, автори частково використали стратегію транскрипції з адаптацією у цільовій мові, для того, щоб уникнути створення неологізму, а натомість відтворити реалію за допомогою вже існуючої лексеми. Проте, при такому перекладі семантика імені повністю втрачається через антонімічність перекладу (голосний – тихий). Відтак, цей метод може викликати плутанину чи неправильне сприйняття характеру персонажа у новому мовному середовищі.

Онім *Хранитель* відтворюють у перекладі двома варіантами – *Wächter* (у субтитруванні) та *Hüter* (у дубляжі), використовуючи метод наближеного перекладу. Обидві лексеми за словником Duden – синонімічні, за винятком того, що *Wächter* має вужче значення й позначає професію людини (охоронець), *Hüter* вживається у ширшому контексті та перекладається як *страж* [37]. В українській

міфології *Хранитель* – страж лісу, що проживає глибоко в лісовій гушавині, відстоює інтереси лісу та його мешканців і викликає страх у людей. Вибір лексеми *Hüter* у перекладеному тексті, на нашу думку, цілком допомагає передати конотацію та ідею, закладену у ім'я цього героя.

Реалія-словосполучення *мавки й русалки* було відтворено шляхом адаптації з опущенням лексеми *мавка* – *Wassernymphen*, другий раз у сюжеті – просто *Nymphen*. Загалом, якщо брати до уваги відсутність прямого еквіваленту до лексеми *мавка* у німецькій мові, цей спосіб передачі цілком коректний. Транслітерована реалія у множині *мавки* – *мавки* не буде зрозумілою реципієнту німецького тексту. Схоже поняття у німецькій культурі передають саме реалією *Nymphe* (німфи, за словником Duden, – негативні істоти, які заманюють та вбивають людей) [37]. Таке трактування, відповідно, схоже для німецькомовного та україномовного середовища. Зважаючи на вужчу конотацію лексеми у німецькій мові, у перекладі фактично ототожнили поняття *мавка та русалка*. Альтернативним варіантом відтворення може бути словосполучення *Wassernymphen und Meerjungfrauen*. Така варіація, проте, не вважається вдалою для дубляжу, через істотну різницю у довжині слів.

Ще одна реалія на позначення міфічної істоти – *Водяниця* була перекладена шляхом аналогічного перекладу як *Ondina*. У німецькій міфології *Ondina* – людиноподібна істота жіночої статі, пов'язана з водоймищами, нивами та полями. В українських міфах водяниця – головна русалка, яка мешкає в озері. Вважаємо, що такий переклад повністю передає семантику реалії.

Авторські неологізми в тексті, утворені шляхом гри слів та/або рими, зазвичай формують сферу інтересу для перекладача. У нашому випадку такі реалії, судячи з варіантів їх відтворення, не привернули достатньої уваги перекладачів. Так, в українському аудіовізуальному тексті маємо такі авторські реалії-неологізми: *Лукаш-Незграбченко* - *Лукаш-в-кашу-рило-розхрябченко*, *Брати-всім кранти*. У німецькомовному варіанті – *Schussel-Lucas* (*Schussel* – *незграба*, тобто була виконана перестановка компонентів слова та переклад), *Hau-den-Lucas* (*hauen* – *бити*, перифраз та граматична заміна) та *Bouncer-Brüder*

(перифраз та застосування англіцизму *Bouncer* – вишибала). Такі варіанти відтворення, на нашу думку, цілком передають ідею цих образів, а отже сенс, але гра слів, на жаль, не збережена.

У досліджуваних фільмах географічні реалії виступають ключовими елементами, що забезпечують реалістичність зображення подій, тобто втілюють своє топонімічне значення. Ці компоненти окреслюють просторовий контекст сюжету, вказують на місцевість, де відбуваються сюжетні дії й чітко репрезентують місцевий колорит, тому важливо звернути увагу на стратегії їх перекладу.

Охарактеризуємо реалії цієї групи: *Прадавній український ліс (alte Ukrainische Wälder)*, *Темна гора (Dunkler Berg)*; *Київ (у субтитруванні Kiew)*, *Покуцький край (Galizien)*, *Карпати (Karpaten)*, *чорні гори (Schwarze Berge)*.

У сюжеті «Мавки. Лісова пісня» важлива роль відводиться *Прадавньому українському лісу*, що населений міфічними істотами. Прадавній український ліс уособлює силу природи, вічну мудрість та таємничість минулих часів. Він символізує життя, родючість, та спокій, а також має глибоке зв'язок з національною ідентичністю і духовністю українського народу. На нашу думку, така семантика оніма зрозуміла для українського глядача. Для його перекладу використано спосіб калькування і підібрано лексичні відповідники у німецькій мові – *alte Ukrainische Wälder*. При цьому відбувається ще й граматична трансформація – ім. в однині *Wald* передаємо ім. у множині – *Wälder*, а також відбувається генералізація прикметника *прадавній*, який відтворено прикметником з нейтральним значенням – *alt (старий)*. На наш погляд, переклад прикметника у цьому контексті можна замінити точнішим лексичним відповідником до слова *прадавній* – *uralt*. Такий підхід дозволив би зберегти семантику та зв'язок з оригінальною реалією, її рецепцію у німецькомовному культурному просторі. Проте, навіть з такою заміною, словосполучення *alte/uralte Ukrainische Wälder* не розкриває своє повне культурне та символічне міфічне значення. У сприйнятті іноземцем це звичайний старий ліс, сюжетна локація. На нашу думку, асоціативний переклад *mythischer ukrainischer Wald*

(дослівно: міфічний український ліс) зможе передати культурний колорит та чітко окреслити міфологічний компонент мультфільму.

Словосполучення *Темна гора (Dunkler Berg)* та *чорні гори (Schwarze Berge)* перекладено способом калькування. *Темна гора* у контексті – не просто словосполучення, а має конотацію небезпечного місця, де згідно з міфами мешкають темні сили, тому ця географічна реалія постає важливим образом у сюжеті фільму «Мавка. Лісова пісня». Хоча її було відтворено дослівно, це ніяк не впливає на погіршення сприйняття німецькомовним слухачем, адже, так само як і в україномовному варіанті, міфічне значення реалії зрозуміле з контексту. Тому експлікація (наприклад, *mythischer dunkler Berg*) у цьому випадку не вважається доцільною для перекладу.

Лексема *Чорні гори (Schwarze Berge)* у фільмі «Довбуш» наділена дещо іншим значенням, яке може бути невідомим інозменому реципієнту. У контексті фільму *чорні гори* – перифраз до оніма *Карпати*. У перекладі способом калькування втрачаємо конотацію власної назви й зберігаємо лише денотативне значення словосполучення (іменник *гори* та прикметник, який позначає їх ознаку – *чорні*). Стратегія експлікації тут була б доречною, й передала б саме власну назву для чіткого розуміння глядачем місця подій: *Schwarze Berge – Karpaten*. Варто зазначити, що лексема зустрічається у аудіовізуальному тексті два рази, й експлікація буде доречною лише при згадуванні лексеми вперше, другий раз калькування цілком вистачить, адже реалія вже не буде «чужою» для реципієнта.

Онім *Карпати* у аудіовізуальному тексті відтворено шляхом прямого перенесення та транслітерації (*Karpaten*). Зважаючи на те, що ця реалія позначає центральну локацію сюжету, вона є зрозумілою для іноземного глядача, тому цей переклад можна вважати вдалим. Інший допустимий варіант передачі реалії – експлікація (*Berge Karpaten – гори Карпати*).

Реалія *Покуцький край* відтворена способом перефразу – *Galizien* (Галичина). Такий переклад влучний, адже онім *Покуцький край* – це питома український варіант на позначення згаданого регіону, а його значення поза контекстом важко зрозуміти навіть україномовному глядачу. *Galizien* –

географічна назва регіону, закріплена у наукових джерелах та німецькому словнику Duden [37].

Онім *Kiiv* у фільмі «Щедрик» у субтитруванні намагались відтворити шляхом транслітерації, проте хибно передали цю лексему, на російський манер – *Kiew*. Варто зазначити, що це єдиний знайдений нами приклад неправильного відтворення української реалії шляхом транслітерації у німецькомовній версії фільму. На жаль, як було окреслено раніше у роботі, українську культуру протягом тривалого часу розглядали через призму російської, тому у свідомості німецькомовного глядача закріпились хибні варіанти відтворення українських власних назв. Іноді такі «усталені» варіанти перекладу призводять до грубих помилок у дубляжі та субтитруванні. Позитивним аспектом у цьому контексті можна вважати той факт, що власні назви на позначення імен (антропоніми) все ж були правильно відтворенні й не «спотворені» російським «присмаком». Отже, єдиний правильний варіант відтворення лексеми *Kiiv* є її траслітерація – *Kujiw*. До того ж, цей варіант передачі оніма вважається офіційним й закріплений у словнику Duden [37].

Фразеологічні вирази у досліджуваних фільмах, як-от: *село стоїть на вухах* (*die Fans drehen durch*), *вдома і стіни гріють* (*Das ist ein Heimspiel*), *у мене серце не на місці* (*Ich bin so nervös*), *їй стріху знесло* (*Sie ist verrückt*), *язиката хвеська* (*Quasselstrippe*) виконують різноманітні функції, спрямовані на створення аутентичності, акцентуальзації характерів, підсилення емоційного виразу, відтворення культурного контексту та створення автентичності мови. У мові перекладу фразеологізм – *село стоїть на вухах* відтворено способом підбору контекстуальної заміни, тобто фразеологізмом – *die Fans drehen durch* (*durchgehen* – втрачати голову). Аналогічно відтворили фразеологізм *вдома і стіни гріють* – *das ist ein Heimspiel* (*Heimspiel* – легке завдання або ситуація, в якій людина добре себе почуває). *Язиката хвеська* передали німецькою мовою як *Quasselstrippe* (*балакуча людина з негативною конотацією*). Такі переклади не повні еквіваленти, проте передають те аналогічне значення іншомовному реципієнту. Решту виокремлених фразеологізмів було нейтралізовано у

німецькій мові, тобто відтворено лексемами з нефразеологічним значенням: *у мене серце не на місці (Ich bin so nervös)* та *їй стріху знесло (Sie ist verrückt)*. Такий спосіб перекладу передає загальний зміст, проте не відтворює всю глибину та емоційну насиченість україномовного виразу. На нашу думку, одним із альтернативних варіантів перекладу виразу *у мене серце не на місці* може бути фразеологізм *wie auf Kohlen sitzen* (нервуватися, сидіти як на голках), а виразу *їй стріху знесло* – *sie hat einen Vogel* або *Sie hat nicht alle Tassen im Schrank* (вона несповна розуму). Такі способи не повні аналоги, а скоріше контекстуальні заміни, проте допоможуть зберегти фразеологічне значення у цільовій мові.

Висновки до розділу 3

У розділі охарактеризовано сюжет українських кінофільмів «Довбуш», «Мавка. Лісова пісня» та «Щедрик» з перспективи репрезентації української культури через призму мови аудіовізуального тексту. Продемонстровано, що в сучасних українських фільмах присутні багато слів-реалій, які відображають національний колорит та демонструють багатство засобів вираження української мови.

В процесі аналізу виокремлено такі групи реалії: лексеми, які номінують об'єкти духовної культури, антропоніми, артефакти, авторські неологізми, об'єкти матеріальної культури, географічні, культурні, соціальні реалії, конвенціоналізовані мовленнєві акти та фразеологічні вирази. Продемонстровано, що реалії окреслених груп репрезентуються у досліджуваних кінотекстах нерівномірно, а переважання тих чи інших типів реалій в аудіовізуальному тексті визначається жанром фільму. Так, у фільмах, які демонструють історичні події, присутні реалії-історизми, а в анімаційному фільмі частіше трапляються реалії на позначення авторських неологізмів.

Підтверджено думку, що основна проблема перекладу реалій у сучасних фільмах — відсутність еквівалентів або аналогів реалії у німецькій мові, тому виникає необхідність адаптації тексту до цільової аудиторії. Крім того,

проаналізовано шляхи відтворення реалій у німецькомовному перекладі та, у деяких випадках, запропоновано наші варіанти перекладу реалій, які, на нашу думку, краще передають культурний компонент аналізованої лексики.

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

У роботі систематизовано поняття “реалія” як елемента кодифікованої системи знань мовної-культурної спільноти, тобто структурованої бази знань, яка включає не лише лексику, а й різноманітні аспекти культури, традиції та історії, що впливають на мову й відображають колективний досвід мовної спільноти. Таким чином реалії є джерелом репрезентації місцевого, національного та соціального колориту.

Окреслено проблеми відтворення реалій у середовищі іншої мовно-культурної спільноти, серед яких виокремлюються: відсутність еквівалентності, лакуарність та відмінність історичних та соціокультурних контекстів двох мов.

Значна увага була зосереджена на диференціації тексту та аудіовізуального тексту, а також характеризуванні аудіовізуального перекладу, як особливої галузі перекладознавства, що виходить за межі традиційного текстового перекладу та характеризується інтеграцією різноманітних медійних форматів, одночасним функціонуванням кількох каналів комунікації та наявністю фонетичних, фізіогномічних та графічних кодів.

Аналіз дозволив з’ясувати, що репрезентація реалій за посередництвом аудіовізуального тексту має певну специфіку, зокрема вимагає від перекладача розуміння не лише мови, а й особливостей візуально-аудіальних засобів виразності, тобто вербальних та невербальних кодів, а також пріоритетність слідування загальним рекомендаціям до дубляжу. Крім того, було з’ясовано, що ефект візуалізації та передача інформації одразу через декілька каналів, що притаманно полісемантичному тексту, сприяє кращому розумінню культурно-маркованих одиниць іншомовним реципієнтом, тому у деяких випадках зникає потреба додаткового перекладу чи пояснення реалії.

Основна увага роботи фокусувалась на аналізі реалій, виокремлених з сучасних українських фільмів «Довбуш» (реж. О. Санін, 2023), «Мавка. Лісова пісня» (реж. О. Рубан, 2023) та «Щедрик» (реж. О. Моргунець-Ісаєнко, 2022), серед яких ідентифіковано такі реалії, як об’єкти духовної культури,

антропоніми, артефакти, авторські неологізми, об'єкти матеріальної культури, географічні, культурні, соціальні реалії, конвенціоналізовані мовленнєві акти та фразеологічні вирази. При цьому виявлено, що реалії окреслених груп репрезентуються у досліджуваних кінотекстах нерівномірно, а переважання тих чи інших типів реалій в аудіовізуальному тексті визначається жанром фільму.

З'ясовано, що українські реалії найчастіше відтворені в німецьких фільмах за допомогою таких способів перекладу, як-от: пряме перенесення, аналогічний, асоціативний та гіперонімічний переклад. Велика кількість реалій були відтворені шляхом нейтралізації їхнього культурного компонента. На процес їхнього відтворення впливали місце, функція та важливість реалії у контексті, а також доречність перекладу реалії з огляду на вимоги до дубляжу.

Уважаємо, що багато реалій відтворено вдало, проте кращими способами перекладу у деяких випадках були б експлікація та асоціативний переклад, що дозволило б оптимально відтворити конотативні та денотативні компоненти значення реалій.

ZUSAMMENFASSUNG

Diese Masterarbeit berichtet über ein Problem der Wiedergabe von ukrainischen Realien in der deutschen Sprache. Als Forschungsmaterial haben wir Audiovisuelle Texte moderner ukrainischer Filme „Dovbush“, „Mavka – Hüterin des Waldes“, „Schedryk“ und deren Übersetzungen ins Deutsche mit einer Gesamtdauer von 360 Minuten sowie Untertitel dazu benutzt.

Die theoretische Grundlage der Arbeit bieten die Werke der ausländischen und einheimischen Wissenschaftler R. Zorivchak (1989), I. Korunets (2003), P. Newmark (2010), W. Koller (1979), E. Markstein (2003), J. Albrecht (1998), F. Schaume (2012) und andere.

Im Kapitel 1 wird das Konzept der „Realia“ als Element der Sprach- und Kultursysteme definiert und die Problematik ihrer Wiedergabe im deutschsprachigen kulturellen Umfeld skizziert.

Im Kapitel 2 werden die Begriffe „Text“ und „audiovisueller Text“ dargestellt. Beschrieben wurden die Unterschiede zwischen diesen Konzepten und die Merkmale des audiovisuellen Textes aus Sicht seiner Semantik.

Kapitel 3 beschäftigt sich mit der Darstellung und der Analyse der Wiedergabe von Realien der ukrainischen Sprache in den untersuchten Filmen. Darüber hinaus wurden eigene Methoden der Wiedergabeverfahren von dem kulturell geprägten Wortschatz vorgestellt.

Die Aktualität dieser Arbeit ergibt sich aus mehreren Gründen. Erstens nimmt die Betonung und Kategorisierung ukrainischer Realien in zeitgenössischen Filmen als Teil der nationalen Identität in Anbetracht der aktuellen gesellschaftspolitischen Situation zunehmend an Bedeutung zu. Zweitens ist die Erforschung von Strategien zur erfolgreichen und angemessenen Darstellung dieser Realien im Bereich der audiovisuellen Übersetzung unter Berücksichtigung der Bewahrung kultureller Informationen von großer Bedeutung. Drittens wächst das Interesse an der ukrainischen Nation und Kultur im Ausland kontinuierlich.

Während der Untersuchung wurden folgende methodologische Ansätze verwendet: die Methode der linguistischen Abstraktion half dabei, Realien als

Elemente des Sprachsystems zu analysieren und zu klassifizieren; die Transformationsanalyse zeigte die Besonderheiten der syntaktischen und semantischen Beziehungen in übersetzten Realien auf; die Methoden der komponenten- und strukturesemantischen Analyse enthüllten die aktuellen Bedeutungen von Realien und ihre paradigmatischen Beziehungen zu deutschen Entsprechungen; der typologische und kontrastive Ansatz ermöglichte die Untersuchung von Konzepten und ihrer Benennung in ukrainischer und deutscher Sprache; die Methode des kontrastiven kontextuellen semantischen Analyse wurde verwendet, um deutsche Übersetzungen zu bewerten und Fehler sowie die Angemessenheit von Wiedergabestrategien unter Berücksichtigung des Kontexts aufzuzeigen.

Die Forschung hat gezeigt, dass die Schwierigkeiten bei der Wiedergabe von Realien in einem anderen sprachlichen und kulturellen Umfeld auf mangelnde Äquivalenz, Lückenhaftigkeit und Unterschiede im historischen und soziokulturellen Kontext der beiden Sprachen zurückzuführen sind. Die Darstellung von Realien mittels eines audiovisuellen Textes weist eine gewisse Besonderheit auf, insbesondere erfordert sie vom Übersetzer, dass er nicht nur die Sprache, sondern auch die Besonderheiten der audiovisuellen Ausdrucksmittel, also verbale und nonverbale Codes, versteht.

Es wurde festgestellt, dass ukrainische Realien in deutschen Filmen am häufigsten mit Übersetzungsmethoden wie Direktübernahme, Analogieverwendung, Assoziatives Übersetzen und Hyperonymisches Übersetzen wiedergegeben werden. Eine große Anzahl von Realien wurde durch Neutralisierung ihrer kulturellen Komponente reproduziert. Der Prozess ihrer Reproduktion wurde durch den Platz, die Funktion und die Bedeutung der Realität im Kontext sowie durch die Angemessenheit der Übersetzung der Realia im Hinblick auf die Synchronisationsanforderungen beeinflusst. Viele Realien wurden erfolgreich reproduziert, die besten Übersetzungsmethoden wären aber in einigen Fällen Explikation und Assoziatives Übersetzen, die es ermöglichen würden, die konnotativen und denotativen Komponenten der Bedeutung der Realitäten optimal zu reproduzieren.

Die Perspektive für weitere Forschungen sehen wir in der vertieften Untersuchung und der Suche nach neuen Strategien für die Übertragung ukrainischer Realien in neuen Filmen bei deren Übersetzung in Fremdsprachen.

Der praktische Wert dieser Arbeit liegt in der weiteren Verwendung ihrer Ergebnisse zur Förderung der ukrainischen Kultur im Ausland, insbesondere in der deutschsprachigen Gesellschaft.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авдеєнко Т. Є. Лінгвокультурологічні особливості англійських мовних реалій. Актуальні питання іноземної філології. – №. 1. 2014. С. 5-9. URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/akpif_2014_1_3.pdf (Дата звернення: 19.04.2024).
2. Бахов І. С. Міжкультурна комунікація в контексті глобалізаційного діалогу культур. *Вісник Національної академії Державної прикордонної служби України.* №. 2, 2012. URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Vnadps_2012_2_3.pdf (Дата звернення: 10.04.2024).
3. Влахов С. І., Флорін С. П. Неперекладне в перекладі. Софія: Бял ГРАД-БГ, 1980. 340 с.
4. Єщенко Т. А., Лінгвістичний аналіз тексту: навчальний посібник / Т. А. Єщенко. – ВЦ «Академія», 2009. – 263 с. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Yeschenko_Tetiana/Linhvistychnyi_analiz_tekstu.pdf (Дата звернення: 30.04.2024)
5. Журавель Т. В. Інваріантні перекладацькі трансформації кінотексту для збереження комунікативно-прагматичного потенціалу мовленнєвих актів оригіналу в умовах дублювання та субтитрування. *Т. В. Журавель. Київський національний лінгвістичний університет. Вісник КНЛУ Серія «Філологія», том 22, №2, 2019.* URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/344934726.pdf>. (Дата звернення: 16.04.2024).
6. Забродська К. Ю. Місце та значення реалій у лексиці. *Житомир: Державний університет «Житомирська політехніка», 2021.* URL: https://www.philol.vernadskyjournals.in.ua/journals/2021/3_2021/part_2/6.pdf (Дата звернення: 19.04.2024).

7. Зорівчак Р. П. Реалія і переклад (на матеріалі англомовних перекладів української прози). Львів: Вид-во при Львів. Ун-ті, 1989. 216 с. URL: https://books.google.com.ua/books/about/%D0%A0%D0%B5%D0%B0%D0%BB%D1%96%D1%8F_%D1%96_%D0%BF%D0%B5%D1%80%D0%B5%D0%BA%D0%BB%D0%B0%D0%B4.html?id=_uQyAAAAIAAJ&redir_esc=y (Дата звернення: 10.04.2024).

8. Кияк Т. Міжкультурна комунікація, дискурс та переклад. *Актуальні питання іноземної філології*. №. 2. С. 83-91. 2015. URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/akpif_2015_2_17.pdf (Дата звернення: 23.04.2024).

9. Кіяниця К. Відтворення національного колориту українських ономастичних реалій німецькою мовою (The peculiarities of rendering of the national colour of the Ukrainian onomastic realia in German translation) //Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія" Філософія". – 2016. – №. Вип. 62. – С. 147-149. URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILA=&2_S21STR=Nznuoaf_2016_62_54 (Дата звернення: 07.05.2024).

10. Колесник Д. Особливості перекладу кінодискурсу. Черкаський державний технологічний університет. URL: <https://conf.ztu.edu.ua/wp-content/uploads/2023/06/100-1.pdf> (Дата звернення: 25.04.2024).

11. Коптілов В. В. Навчальний посібник «Теорія і практика перекладу». Київ, 2003. 182 с. URL: <https://archive.org/details/pereklad> (Дата звернення: 07.05.2024).

12. Корунець І. В. Теорія і практика перекладу: підручник / І. В. Корунець. – Вінниця: Нова книга, 2003. – 448 с. URL: <http://surl.li/tmzle> (Дата звернення: 07.04.2024).

13. Ктитарова Н.К., Воронова З.Ю. Теорія перекладу. Вступ до перекладознавства. Загальна теорія перекладу: навчальний посібник для спеціальності «Переклад». Дніпродзержинськ. 2013. – 323 с. URL: <https://www.dstu.dp.ua/Portal/Data/7/12/7-12-b1.pdf> (Дата звернення: 30.05.2024)
14. Кулікова А. Є., Тичинська Т. Ф. Прийоми перекладу власних назв при дублюванні мультфільмів //ВІСНИК. – 2011. – С. 50. URL: https://dspace.lgpu.org/xmlui/bitstream/handle/123456789/291/%E2%84%96%2016_227_2011_%D0%A4%D0%9D_%D0%A7.1.pdf?sequence=1&isAllowed=y#page=51 (Дата звернення: 05.05.2024).
15. Кундзіч О. Л. Перекладацька думка і перекладацький недомисел. *Вітчизна*. № 1, 1955. С. 138-164. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Koptilov/Teoriia_i_praktyka_perekladu.pdf?PHPSESSID=km7pt4i4bkj34o8h34n0blbb42 (Дата звернення: 10.04.2024).
16. Маслова В. А. Лінгвокультурологія: [навч. посібник для студ. вищ. навч. закладів] / Валентина Авраамівна Маслова. - [3-тє вид., Випр.]. К.: Академія, 2007. 208 с.
17. Мітіна О. М., Ростомова Л. М., Драпалюк К. І. Дублювання як вид аудіовізуального перекладу. *Вчені записки ТНУ імені В.І. Вернадського. Серія «Філологія. Журналістика. Перекладознавство. Т. 33. №. 72. 2022. С. 235-242.* URL: https://www.philol.vernadskeyournals.in.ua/journals/2022/6_2022/part_1/40.pdf (Дата звернення: 18.04.2024).
18. Мукатаєва Я. В. Слова-реалії як вид безеквівалентної лексики та їх класифікація. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія. 2022 № 55. 2022. С. 174–178.* URL: <http://www.vestnik-philology.mgu.od.ua/archive/v55/40.pdf> (Дата звернення: 19.04.2024).
19. Науменко А. М. Текст в оценке современных филологов / А. М. Науменко // Новітня філологія: зб. наук. пр. – Миколаїв: Вид-во МДГУ ім. Петра Могили, 2005. – № 3 (23). – С. 173–191. URL: <https://lib.chmnu.edu.ua/pdf/novitfilolog/13/75.pdf> (Дата звернення: 18.04.2024)

20. Осипов П. І. Міжкультурна комунікація: проблеми і перспективи //Матеріали міжнародної наукової конференції. 2011. С. 48-54. URL: <https://lib.chmnu.edu.ua/pdf/zbirnuku/7/8.pdf> (Дата звернення: 07.04.2024).

21. Пушина В.О., Сітко А. В. Прецедентні феномени як об'єкт перекладу. Фаховий та художній переклад: теорія, методологія, практика: збірник наукових праць / за заг. ред. А.Г. Гудманяна, С.І. Сидоренка. – К.: Аграр Медіа Груп, 2020. – С. 119-124. URL: <https://dspace.nau.edu.ua/handle/NAU/47717> (Дата звернення – 01.04.2024).

22. Радецька С. В., Калішак Т. Т. Субтитрування як вид аудіовізуального перекладу: переваги та недоліки / С. В. Радецька, Т. Т. Калішак. – Ніжин: НДУ ім. Гоголя, 2016. URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILA=&2_S21STR=Nzfn_2016_2_17 (Дата звернення: 15.04.2024).

23. Тарасенко Т. В. Мовні лакуни у міжкультурній комунікації. *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Філологічні науки. №. 10*, 2016. с. 68-75. URL: <http://eprints.mdpu.org.ua/id/eprint/4473> (Дата звернення: 07.04.2024).

24. Тупиця О. Явище безеквівалентності в лексичній системі мови: проблеми іншомовного відтворення //Рідне слово в етнокультурному вимірі. – 2016. – №. 2. – С. 200-213. URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILA=&2_S21STR=rsev_2016_2016_20 (Дата звернення: 05.05.2024).

25. Aixela, J. F. Culture-specific items in translation. Clevedon: Multilingual Matters. 1995. 134 p.

26. Albrecht, Jörn. Linguistik und Übersetzung, Berlin: de Greyter, 1973. S. 113.

27. Albrecht, Jörn. Übersetzung und Linguistik. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag, 2013. 312 S. URL:

<https://www.perlego.com/book/1016980/bersetzung-und-linguistik-grundlagen-der-bersetzungsforschung-ii> (Zugriff: 20.04.2024).

28. Barry, Peter. *Beginning Theory: an Introduction to Literary and Cultural Theory*, 4th edn. Manchester: Manchester University Press, 2017. 194 p.

29. Barthes R. *Image, music, text*. London: Fontana Press, 1977. 220 p.
URL: <https://courses.lsa.umich.edu/jptw/wp-content/uploads/sites/23/2017/08/Barthes-ImageMusicText.pdf> (Access: 18.04.2024).

30. Beaugrande, R., & Dressler, W. U. *Introduction to text linguistics* / Robert-Alain De Beaugrande, Wolfgang Ulrich Dressler. London; New York : Longman, 1981. 243 p. URL: <http://library.lgaki.info:404/2017/De%20Beaugrande%20R.-A..pdf> (Access: 08.04.2024).

31. Bödecker, B., Freese, K. Die Übersetzung von Realienbezeichnungen bei literarischen, Texten: Eine Prototypologie. *Textcontext*, 2 (3), 1987. S. 137-165.

32. Chaume Varela, Frederic. *Cine y traducción*, Madrid: Cátedra, 336 p. 2004. URL: <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/9364> (Access: 18.04.2024).

33. Cintas, Jorge. *The Didactics of Audiovisual Translation*. – Amsterdam: John Benjamins Publishing, 2008. 263 p. URL: https://books.google.es/books/about/The_Didactics_of_Audiovisual_Translation.html?id=753z2B9IshAC&redir_esc=y (Access: 23.04.2024).

34. Cintas, Jorge, Remael, Aline. *Audiovisual Translation: Subtitling*. Routledge. 2014. 267 p. URL: <https://books.google.com.pe/books?id=MIW4AwAAQBAJ&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false> (Access: 11.04.2024)

35. Cuellar Lazaro, Carmen: Kulturspezifische Elemente und ihre Problematik bei der Filmsynchronisierung. *In: Zeitschrift Journal of Arts and Humanities, Vol. 2, No. 6, 2013, 218 S., S. 134–146*. URL: https://www.academia.edu/21447440/Kulturspezifische_Elemente_und_ihre_Problematik_bei_der_Filmsynchronisierung (Zugriff: 29.04.2024)

36. Delabastita, D. Translation and mass communication: film and television translation as evidence of cultural dynamics. *Babel* 35 (4): pp. 193-218, 1989. URL: https://www.researchgate.net/profile/Dirk-Delabastita/publication/233578733_Translation_and_mass-communication_Film_and_TV_translation_as_evidence_of_cultural_dynamics/links/567ad69d08ae051f9addf038/Translation-and-mass-communication-Film-and-TV-translation-as-evidence-of-cultural-dynamics.pdf (Access: 28.04.2024).
37. Dudenredaktion. Cornelsen Verlag GmbH, 2024. URL: <https://www.duden.de/> (Zugriff: 25.04.2024).
38. Frederking, Volker et al.: Axel Krommer & Klaus Maiwald. *Mediendidaktik Deutsch. Eine Einführung*. Berlin: Erich Schmidt. 2008. 319 S. URL: https://www.researchgate.net/publication/270435927_Volker_Frederking_Axel_Krommer_Klaus_Maiwald_2008_Mediendidaktik_Deutsch_Eine_Einfuehrung_Berlin_Erich_Schmidt_319_S (Zugriff: 24.04.2024).
39. Gambier Y. The position of audiovisual translation studies. *The Routledge handbook of translation studies*. New York: Routledge, 2014, 164 p., pp. 45–59. URL: https://www.ufs.ac.za/docs/librariesprovider20/linguistics-and-language-practice-documents/summer-school-2016/reading-materials/gambier_2014.pdf?sfvrsn=2 (Access: 18.04.2024).
40. Gonzalez Perez, Luis. Audiovisual translation. In *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, 3rd edition, 2019. Pp. 30-34. URL: <https://luisperezgonzalez.org/wp-content/uploads/2020/08/avt-encyts.pdf> (Access: 20.04.2024).
41. Gottlieb, Henrik. Subtitling: people translating people. In: Dollerup, Cay / Lindegaard, Annette [Hg.], *Teaching Translation and Interpreting 2*. Amsterdam: John Benjamins, 1994, pp. 261–274. (Zugriff: 13.04.2024).
42. Halliday, M., Hasan, R. *Cohesion in English*. London: Longman, 1976. 234 p. URL: <https://www.taylorfrancis.com/books/mono/10.4324/9781315836010/cohesion-english-ruqaiya-hasan-halliday> (Access: 02.05.2024).

43. Hatim, Basil, Mason, Ian. Discourse and the Translator. London: Longman, 1990. 210 p. URL: <https://letra.fflch.usp.br/sites/letra.fflch.usp.br/files/inline-files/discourse%20and%20the%20translator%20by%20Basil%20Hatim.pdf> (Access: 22.04.2024).
44. Heiss, Christine. „Il testo in un contesto multimediale». In: Heiss, Christine / Bollettieri Bosinelli, Rosa Maria [Hg.]. Traduzione multimediale per il cinema, la televisione e la scena. Bologna: CLUEB, 13-26. 1996. 362 p. URL: <https://iris.unive.it/retrieve/72887aac-4a96-40f9-bc48-11184788f3c8/HAMON%202015%20Enseigner%20a%CC%80%20traduire%20avec%20les%20TICE.docx> (Access: 03.05.2024).
45. Ingeduldova, Stella. Verfahren der Untertitelung. Eine Analyse am Beispiel der Serie Ku'damm, Brno: Masarykova Univerzita, 2021. URL: https://is.muni.cz/th/psdix/dp_ingeduldova-2_Archive.pdf (Zugriff: 11.04.2024).
46. Jüngst, Heike E. Audiovisuelles Übersetzen. Ein Lehr – und Arbeitsbuch. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag, 2010. URL: <https://www.everand.com/book/478930660/Audiovisuelles-Ubersetzen-Ein-Lehr-und-Arbeitsbuch> (Zugriff: 04.04.2014).
47. Karamitroglou, Fotios. Towards a Methodology for the Investigation of Norms in Audiovisual Translation, 2000. 300 p. URL: https://www.researchgate.net/publication/307787303_Karamitroglou_Fotios_Towards_a_Methodology_for_the_Investigation_of_Norms_in_Audiovisual_Translation (Access: 25.04.2024).
48. Kohrs Jurgita. Litauische Realien auf deutschsprachigen Internetseiten über Litauen. *Kalby studijos / Studies about Languages Nr. 12*, 2008. P. 57–65. URL: <https://www.lituanistika.lt/content/17506> (Дата звернення: 30. 04.2024).
49. Koller, Werner. Einführung in die Übersetzungswissenschaft. Wiesbaden: Quele und Meyer, 1979. S.80-83.
50. Kujamäki, Pekka. Übersetzung von Realienbezeichnungen in literarischen Texten: Übersetzung – Translation – Traduction. Ein internationales

Handbuch zur Übersetzungsforschung. Berlin/New York, 2004. S. 920–925. URL: https://www.researchgate.net/publication/349334007_Ubersetzung_von_Realienbezeichnungen_in_literarischen_Texten (Zugriff: 07.05.2024).

51. Kupsch-Losereit, Sigrid. Die kulturelle Kompetenz des Translators. Lebende Sprachen, Mainz: 2002. S. 238.

52. Kutz, W. Gedanken zur Realienproblematik (I).» Z. Fremdsprachen 21.4: 1977. S. 259.

53. Maas, Merilin. Übersetzung der kulturspezifischen Elemente in der Erzählung Marts Brot oder wie das Marzipan erfunden wurde von Jaan Kross. Tartu: Universität Tartu, 2022. S. 29 URL: <https://dspace.ut.ee/bitstreams/b10d5121-a889-4eeb-bf4a-92a3dc2cf4ac/download> (Zugriff: 13.04.2024).

54. Mack, Gabriele. Conference interpreters on the air: Live simultaneous interpreting on Italian television. In Multi media translation: concepts, practices, and research. John Benjamins Publishing, 2001, pp. 125-132.

55. Markstein, Elisabeth: Realia. In: Mary Snell-Hornby ... [et al.] (Hrsg.): Handbuch Translation. Tübingen, 2003. S. 340.

56. Matkivska, Nataliia. Audiovisual translation: Conception, types, characters' speech and translation strategies applied. Kalbq studijos, 2014, 25: 38-44. URL: <https://kalbos.ktu.lt/index.php/KStud/article/view/8516> (Дата звернення – 19.04.2024).

57. Monti, Silvia. Codeswitching and multicultural identity in screen translation. 2009. 19 p. URL: https://scholar.google.es/scholar_url?url=https://www.torrossa.com/gs/resourceProxy%3Fan%3D2432621%26publisher%3DFBO170&hl=en&sa=X&ei=Dl45ZpesKODIy9YPo4qroAI&scisig=AFWwaeZRaurR3kvLDG8xPfxJCXVg&oi=scholar (Access: 03.05.2024).

58. Nagel, Silke. Das Übersetzen von Untertiteln. Prozess und Probleme der Kurzfilme Shooting. Filmuntertitelung in Deutschland, Portugal und Tschechien. Frankfurt am Main/Wien: Peter Lang, 232 p., 2009, pp. 21–144 (Zugriff: 22.04.2024).

59. Nedergaard-Larsen, Birgit. Culture-bound problems in subtitling. *Perspectives: Studies in Translatology* 2, 1993. p. 207-242. URL: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/0907676X.1993.9961214> (Access: 22.04.2024).
60. Newmark, Peter. *A Textbook of Translation*. Londres: Prentice Hall. 2010. 311 p. URL: [http://ilts.ir/Content/ilts.ir/Page/142/ContentImage/A%20Textbook%20of%20Translation%20by%20Peter%20Newmark%20\(1\).pdf](http://ilts.ir/Content/ilts.ir/Page/142/ContentImage/A%20Textbook%20of%20Translation%20by%20Peter%20Newmark%20(1).pdf) (Access: 22.04.2024).
61. Nord, Christiane. *Einführung in das funktionale Übersetzen*. Tübingen Basel: Francke, 1993. 315 p.
62. Pedersen, Jan. Audiovisual translation – in general and in Scandinavia. In: *Perspectives: Studies in Translatology*, 18:1, 2010, pp. 1-22. URL: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/09076760903442423?scroll=top&needAccess=true> (Access: 03.04.2024).
63. Pettit, Zöe. The Audio-Visual Text: Subtitling and Dubbing Different Genres. In: *Meta: Translator's Journal*, 2004, vol. 49:1, pp. 25-38. URL: <https://www.erudit.org/en/journals/meta/2004-v49-n1-meta733/009017ar/>. (Access: 08.04.2024).
64. Radmann, F. *Urheberrechtliche Fragen der Filmsynchronisation*. Berlin: Berliner Wiss.-Verlag, 2003. 236 S. URL: https://books.google.es/books/about/Urheberrechtliche_Fragen_der_Filmsynchro.htm?id=q-QkAQAAIAAJ&redir_esc=y (Zugriff: 14.04.2024)
65. Reiß, Katharina/Vermeer, Hans J. *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen: Niemeyer. 1984. 254 S. URL: <https://search.worldcat.org/title/Grundlegung-einer-allgemeinen-Translationstheorie/oclc/811400463> (Zugriff: 01.05.2024).
66. Remael, Aline. Audiovisual translation. In: Doorslaer, Lucvan/Gambier, Yves (Hg.) *Handbook of Translation Studies*. Amsterdam: John Benjamins, pp. 2010, 12–17. (Access: 17.04.2024)

67. Sokoli, Stavroula. Subtitling Norms in Greece and Spain. In: Díaz Cintas, Jorge /Anderman, Gunilla [Hg.]. Audiovisual translation: language transfer on screen. New York:Palgrave Macmillan, 2009, pp. 36-48. (Access: 15.04.2024)
68. Stöckl, Hartmut: Zeichen, Text und Sinn – Theorie und Praxis der multimodalen Textanalyse. In: Eckkrammer, Eva M./ Held, Gudrun (Hrsg.): Textsemiotik. Frankfurt am Main, 2006. 114 S., S. 11–36 <https://bibliotekanauki.pl/articles/474069.pdf>. (Zugriff: 29.04.2024)
69. UDEW. Online-Wörterbuch Ukrainisch-Deutsch. 2024. URL: https://udew.uni-leipzig.de/udew/ukrainisch_deutsch_online.htm?input=Synchronisierung (Zugriff: 07.05.2024).
70. Werlich, E., A text grammar of English. Heidelberg: Quelle & Meyer, 1976. 315 p. URL: <https://search.worldcat.org/title/A-text-grammar-of-English/oclc/3413065> (Access: 10.04.2024).
71. Zabalbeascoa, Patrik. The nature of the audiovisual text and its parameters. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 2008, 17 p. URL: https://www.academia.edu/7108170/The_Nature_of_the_Audiovisual_Text_and_its_Parameters. (Access: 15.04.2024).

СПИСОК ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

72. Dovbush - Warrior of the Black Mountain. Regie: Oles Sanin, 2023. URL: https://www.amazon.de/gp/product/B0CM9X68BM/ref=ppx_yo_dt_b_d_asin_title_318_o00?psc=1&workflowType=Commerce-TVOD&ie=UTF8& (Zugriff: 10.05.2024).

73. Mavka – Hüterin des Waldes. Regie: Oleksandra Ruban, Oleg Malamuzh, 2022. URL: <https://www.amazon.de/gp/video/detail/amzn1.dv.gti.085fc8ef-5e30-42b6-ae21-75d768ac6492?ascsubtag=Web&workflowType=Commerce-TVOD&tag=wwwerstreamt-21&> (Zugriff: 10.05.2024).

74. Schedryk. Regie: Olesya Morgunets-Isayenko, 2022. URL: <https://www.netflix.com/ua/title/81712873> (Zugriff: 10.05.2024).

**ДОДАТОК 1. Перелік українських реалій та їхніх відповідників
німецькою мовою**

Українська реалія	Німецький переклад
Мавка	Mavka
Квусик	Swampy
Гук	Hush
Лукаш	Lucas
Лев (ім'я)	Leo
Хранитель	Wächter/Hüter
Темна гора	Dunkler Berg
мавки й русалки	Wassernymphen/ Nymphen
жабокиць	Kätzchenfrosch
Той що у землі живе	Der in der Erde haust
Той що греблі рве	Der die Gewässer bewegt
Той, що з вітром летить	Der mit dem Wind fliegt
Той що в скелі сидить	Der im Stein sitzt
водяниця	Ondina
Мавка-чорнявка	Wassernymphe
козак	Kosak
Лукаш-Незграбченко	Schussel-Lucas
Лукаш в кашу рило розхрябченко	Hau den Lucas

лелекнувся	durchgestorcht
Брати-всім кранти	Bouncer-Brüder
сопілка	Flöte
вишиванка	Wyschywanka
шаровари	Pumphose
коралі	Halskette
стріха	Dach
кожух	Mantel
копійка	Cent
забобони	Aberglauben
шушваль	Feiglinge
обряд	Zeremonie
косовиця	das Gras mähen
селюк	Loser
гопак	Polka
село стоїть на вухах	die Fans drehen durch!
вдома і стіни гріють	Das ist ein Heimspiel
у мене серце не на місці	Ich bin so nervös
їй стріху знесло	Sie ist verrückt
язиката хвеська	Quasselstrippe
смерека	Fichte
Гетьман	Hetman

опришок	Rächer der Berge
опришки	Banditen/Opryschky
месник	Rächer
ватага	Bande
пан	Hauptmann
булава	Waffe
Карпати	Karpaten
чорні гори	Schwarze Berge
барка	Axt
Слава Ісусу Христу!	Gelobt sei Gott!
Йо!	Richtig!
будьмо!	Prost!
похоронок	Beerdigung
приповідка	Geschichte
Михайло	Mykhailo
Яблуновська	Jablonowska
Довбуш	Dovbush
Васильчик	geliebter Vasyl
Олекса	Oleksa
трембіта	Trembita
Покуцький край	Galizien
Йому того не подарую	werde nicht verzeihen

днина	Tag
ніц	nicht mehr
файно	schön
не годні	sind nutzlos können nicht ertragen
стати за них	für sie kämpfen
загором	Bergseite
волхи	Rumänen
газда	Herrscher
вареники	Wareniks/Knödel
вишитий рушник	besticktes Handtuch/ Rushnyk
Київ	Kiew
ОУН	OUN
Матір Божа!	Mutter Gottes
колядка	Weihnachtslied
Щедрик	Schtschedryk
щедрівка	Weihnachtslied
мотанка	Puppen-Motanka
крапанка	Gefärbtes Ei
Леонтович	Leontovych