

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

Навчально-науковий інститут філології

Кафедра мов і літератур Далекого Сходу та Південно-Східної Азії

**Особливості перекладу субтитрів індонезійськомовних фільмів
українською мовою**

Кваліфікаційна робота

На здобуття ОС «магістр»

Здобувачки другого рівня вищої освіти

2 року навчання (денна форма)

Галузь знань 03 – Гуманітарні науки

Спеціальність 035 "Філологія"

Спеціалізація 035.064 Філологія (східні

мови та літератури (переклад включно),

ОНП "Східна філологія, західноєвропейська мова

та переклад: індонезійська мова і література"

Сороки Анастасії Олександрівни

Науковий керівник:

асистент Буровська О.А.

Рецензент:

к. філол. н., асистент Хімаван Прабово

Допущено до захисту

Протокол засідання кафедри мов і літератур

Далекого Сходу та Південно-Східної Азії

Протокол №11 від 24.05.23

Завідувач кафедри _____ Н. Ісаєва

КИЇВ – 2023

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. АУДІОВІЗУАЛЬНИЙ ПЕРЕКЛАД: ІСТОРІЯ, РІЗНОВИДИ ТА ОСОБЛИВОСТІ.....	6
1.1 Історичне становлення та розвиток аудіовізуального перекладу.....	6
1.2 Аудіовізуальний переклад в Україні: сучасний стан, історія та законодавча база.....	11
1.3 Поняття аудіовізуального перекладу на основі українських та закордонних наукових досліджень.....	16
1.4 Види аудіовізуального перекладу, його інклюзивність.....	20
РОЗДІЛ 2. СУБТИТРУВАННЯ ЯК ОКРЕМИЙ ВИД АУДІОВІЗУАЛЬНОГО ПЕРЕКЛАДУ.....	27
2.1 Субтитрування як окремий вид аудіовізуального перекладу	27
2.2. Специфіка створення та перекладу субтитрів.....	29
2.3 Проблематика перекладу субтитрів.....	34
РОЗДІЛ 3. АНАЛІЗ ТЕХНІК, ВИКОРИСТАНИХ ПІД ЧАС ПЕРЕКЛАДУ СУБТИТРІВ ІНДОНЕЗІЙСЬКОМОВНИХ КІНОФІЛЬМІВ РІЗНИХ ЖАНРІВ.....	42
3.1 Класифікація перекладацьких технік для аналізу українських субтитрів індонезійськомовних фільмів.....	42
3.2 Специфіка перекладу субтитрів мелодрами «Ідеальна пара».....	46
3.3 Специфіка перекладу субтитрів драми «Любий Давиде».....	51
3.4 Специфіка перекладу субтитрів детективного триллера «Копіювальник».....	55
3.5 Загальна оцінка перекладацьких технік та якості українських субтитрів для індонезійськомовних фільмів.....	57
ВИСНОВКИ.....	62
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	66

ВСТУП

Аудіовізуальний переклад на сьогоднішній день є галуззю, яка стрімко розвивається. Це пов'язано з розквітом кіноіндустрії та поширенням великої кількості іноземних фільмів, що зумовлює потребу у їх перекладі. Теоретична частина нашого дослідження присвячена вивченню загальних засад аудіовізуального перекладу, його основних видів, а також історії становлення та розвитку, як у світі, так і в Україні зокрема. Практична частина нашого дослідження фокусується окремо на аналізі перекладених субтитрів індонезійськомовних фільмів українською мовою з точки зору використання різноманітних перекладацьких трансформацій.

Варто зазначити, що аудіовізуальний переклад є поняттям комплексним, оскільки має міждисциплінарний характер. На сьогоднішній день велика кількість науковців займалися вивченням проблематики цієї галузі, серед яких: Г. Андерман, Дж. Діас-Сінтас, І. Гамб'єр та інші. Окремо субтитруванням як видом АВП цікавилися українські дослідники: Т. Журавель, В. Конкульовський, С. Радецька та Т. Каліщак, а також іноземні вчені: К. Готліб, А. Рамаел, Я. Іварссон та М. Керол.

Зважаючи на той факт, що сам по собі аудіовізуальний переклад є відносно молодого галуззю, субтитрування, як один із його видів, не отримало достатнього теоретичного та практичного обґрунтування на теренах нашої держави. Більше того, лише декілька ЗВО України включили у свою програму модулі з вивчення АВП, що дає нам право думати, що особливості перекладу субтитрів вивчаються лише на поверхневому рівні, у той час як ця тема варта окремої дисципліни.

Необхідність підготовки перекладачів субтитрів кінофільмів, а також відсутність в українському перекладознавстві професійних субтитрувальників зі знанням індонезійської мови зумовило **актуальність** нашого дослідження.

Об'єктом дослідження є українські субтитри індонезійськомовних кінофільмів: мелодрами «Ідеальна пара» (реж. Хадрах Даен Рату) , драми

«Любий Давиде» (реж. Лакі Кусванді) , а також детективного триллера «Копіювальник» (реж. Регас Бханутеджі).

Предметом дослідження є аналіз перекладацьких технік, використаних під час субтитрування індонезійських фільмів українською мовою.

Мета наукової роботи полягає у визначенні найбільш частотних перекладацьких технік та стратегій, які використовуються для перекладу українських субтитрів для індонезійськомовних фільмів різних жанрів.

Поставлена мета вимагає розв'язання наступних завдань:

- проаналізувати становлення та розвиток аудіовізуального перекладу у світі, а також на теренах України;
- дослідити термін «аудіовізуальний переклад» на основі розвідок українських та зарубіжних учених, а також встановити місце кіноперекладу в його типології;
- розглянути існуючі на сьогодні види АВП та їх географічне поширення;
- виокремити переваги та недоліки субтитрування як окремого виду аудіовізуального перекладу;
- детально дослідити правила перекладу та створення субтитрів з точки зору еквівалентності та функціональності, а також виділити уміння та навички, якими має володіти професійний перекладач-субтитрувальник;
- проаналізувати особливості перекладу україномовних субтитрів в індонезійських фільмах та виділити найчастіше використовувані перекладацькі техніки.

З метою розв'язання поставлених завдань нами було використано наступні **методи дослідження**:

- 1) загальнонауковий метод аналізу – для дослідження теоретичної складової субтитрування;
- 2) порівняльний метод – для здійснення порівняльного аналізу оригінальної аудіодоріжки та перекладених українських субтитрів;

3) описовий метод – для пояснення перекладених субтитрів та використаних перекладацьких технік;

4) метод класифікації - для систематизації перекладацьких технік на лексичному, граматичному, семантичному та стилістичному рівнях;

5) кількісний аналіз – для підтвердження об'єктивності отриманих результатів.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що у ньому вперше було здійснено комплексний аналіз україномовних субтитрів в індонезійських кінострічках, зроблена оцінка їх якості за моделлю FAR Я. Педерсона, а також прослідковані закономірності та частота використання різних перекладацьких трансформацій.

Теоретичне значення роботи базується на тому, що результати нашого дослідження можна буде використовувати як теоретичну базу для отримання основних знань з аудіовізуального перекладу, а зокрема субтитрування.

Практичне значення. Фактичний матеріал та результати дослідження можуть бути використані під час вивчення студентами-індонезистами основ аудіовізуального та кіноперекладу. Окрім цього, результати роботи можуть бути використані для подальших перекладів субтитрів індонезійськомовних фільмів.

Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків та списку використаних джерел. Структура відповідає поставленим цілям і завданням. Загальний обсяг роботи 73 сторінки.

РОЗДІЛ 1. АУДІОВІЗУАЛЬНИЙ ПЕРЕКЛАД: ІСТОРІЯ, РІЗНОВИДИ ТА ОСОБЛИВОСТІ

1.1 Історичне становлення та розвиток аудіовізуального перекладу

У 21 столітті важко уявити людину, яка жодного разу не дивилася фільмів, телепередач або рекламних роликів. Завдяки процесам глобалізації, розвитку кіноіндустрії та мережі Інтернет, суспільство стрімко перейшло від паперів до медіа-продуктів. Життя у цифровому середовищі стало для усіх нормою, а перегляд зарубіжної кінематографічної та анімаційної продукції – одним зі способів провести дозвілля. За даними дослідження, виконаного на замовлення міжнародної організації *Internews*, станом на 2022 рік близько 96 % молоді в Україні віком від 18 до 35 років щоденно користуються Інтернетом, а українці, старші за 46 років, становлять більшу частину телеаудиторії [30, с.4]. Таким чином, стає зрозуміло, що на сучасному етапі розвитку суспільства обсяг іноземного медіаконтенту, який споживають українці, з кожним роком стрімко збільшується. Логічним є висновок, що без якісного перекладу, ознайомлення з ним стало б неможливим для багатьох людей. І хоча загалом переклад є складним процесом, далеко не всі його аспекти є однаково дослідженими.

До таких малодосліджених питань мовознавства можемо віднести і аудіовізуальний переклад (АВП). Його існування починається майже одночасно з виникненням перших кінострічок, але, на відміну від інших видів перекладацької діяльності, цей вид перекладу тривалий час не був предметом цікавості для багатьох перекладознавців і, як результат, не отримував достатнього наукового обґрунтування.

Кінець 20-го століття став переломним, адже кінопродукція здобула у той час широкого розповсюдження, що значною мірою вплинуло на інтерес до аудіовізуального перекладу як нового явища на теренах перекладознавства [7, с.29]. Фактично, технології йшли пліч-о-пліч із АВП, адже розвиток першого безумовно впливав на вдосконалення останнього.

Для глибшого розуміння поняття аудіовізуального перекладу, варто звернути увагу на його історичне становлення та розвиток.

Найдавнішою формою аудіовізуального перекладу (АВП) є переклад інтертитрів у німому кіно. Це були спеціально розроблені кадри, іноді навіть написані вручну, які вставлялися між сценами кінофільму та містили в собі діалоги або коментарі до нього [51]. Навіть під час перегляду німих кінострічок для глядачів було важливо розуміти діалоги, що відбуваються на екрані, та емоції, які відчувають актори. Переклад інтертитрів був нескладною, проте кропіткою роботою, адже треба було перекладати слайди між сценами на різні мови, а потім заново вставляти їх до кінокартини.

Хоча інтертитри і вважають попередниками субтитрів, до сьогодні серед науковців не існує єдиної думки про те, який із цих термінів виник раніше. У 2013 році канадський історик кіно, теоретик та професор Андре Гордо у своїй статті для журналу «Історія кіно: міжнародний журнал» (*Film History: An International Journal*) постулює, що сам термін «інтертитри» з'явився набагато пізніше, аніж німе кіно. У французькому словнику *Dictionnaire le Robert* він датується 1955 роком, коли фільми зі звуком уже повністю заповнили екрани. У свою чергу, термін «субтитри» почали використовувати ще з початку 19-го століття. На той час вони у буквальному значенні були підзаголовками сцен та секцій у кінофільмах [43, с. 81-94].

Отже, на нашу думку, вважаємо інтертитри такими, що передували субтитрам, але сам термін відносимо до ретронімів, тобто слів, які виникли набагато пізніше, аніж саме явище чи предмет, з метою відрізнення їх від новіших варіантів та дефініцій.

Одночасно з інтертитрами існувала альтернатива синхронного перекладу, коли перекладача запрошували на кіносеанси, аби той тлумачив діалоги разом із плином кінострічки.

Поява звукового супроводу у фільмах повністю витіснила інтертитри, однак, потреба у перекладі нікуди не зникла, а стала ще більш актуальною. Фільми почали знімати по декілька разів різними мовами, проте за короткий термін стало зрозуміло, що це не найкраще рішення. По-перше, цей спосіб був як фінансово-, так і часозатратним, а по-друге, зважаючи на той факт, що

кінофільми знімали лише англійською, німецькою, французькою та італійською мовами, все одно існував великий відсоток людей, які не розмовляли жодною з них.

З цієї причини, фільмейкери вирішили повернутися до добре відомих інтертитрів, але у новому, зміненому вигляді: це вже були не картки між сценами, а повноцінний текстовий супровід. Таким чином з'явилося те, що ми сьогодні називаємо субтитрами. Доцільно буде згадати найпершу кінострічку, що мала звичні нам субтитри. Це був кінофільм американського виробництва «Співак джазу» («*The Jazz Singer*»), який вийшов у прокат із французькими субтитрами у Парижі 1929 року [51].

Країни Сходу теж намагалися не відставати від Європи. До прикладу, японські майстри субтитрування, Симідзу Сюдзи та Тамару Юкіхіко, експериментували із субтитрами, які показувалися збоку екрану, де йшов кінофільм. У 1930 році Тамару Юкіхіко створив субтитри для американської кінострічки Джозефа фон Штернберга «Марокко». Він став першим голівудським кінофільмом, що був доступний для японської аудиторії. Цікавим є факт, що у той час серед японських перекладачів субтитрів побутувала думка: «Чим менше слів у фільмі, тим краще». Це, імовірно, стосувалося й іноземних пісень, адже для «Марокко» не було зроблено субтитрів для жодної пісні, що звучала у кінофільмі.

Загалом, Тамару Юкіхіко та Симідзу Сюдзи активно перекладали субтитри кінострічок кінокомпанії «Парамаунт Пікчерз» (*Paramount Pictures*) протягом 1930-х та 1940-х років, аж поки американські фільми, врешті-решт, не були заборонені в Японії з початком Другої світової війни [43].

У той час, чк Голівуд розвивав свою владу над кіноіндустрією, у кінолабораторіях Європи розроблялися різноманітні методи створення субтитрів (оптичний, механічний і термальний, хімічний, лазерний тощо). Кожен з них мав свої переваги і недоліки [51].

Варто зазначити і той факт, що американські продюсери, обираючи мови для створення субтитрів, в основному зупинялися на іспанській, французькій та

німецькій. На їхню думку, ці мови були не лише поширеними, але і, що головне, могли охопити аудиторію сусідніх країн. До прикладу, португальська діаспора мала б доступ до іспанських субтитрів, поляки та голландці – до німецьких, а турки та греки – до французських. Звісно, такий підхід був провальним, оскільки не лише ускладнював перегляд кінофільмів, але і викликав обурення національностей, мови яких були проігноровані [33, с.3-4].

Справжній прорив відбувся із появою телебачення. Тоді розвиток аудіовізуального перекладу був лише питанням часу, адже стало очевидно, що невдовзі фільми різних країн будуть транслюватися по всьому світу. Найпершим фільмом із субтитрами, який запустили по телебаченню стала німецька кінострічка 1938 року «Празький студент» (*«Der Student von Prag»*) під егідою корпорації «Бі-Бі-Сі» (*BBC*) [51]. Однак, одразу з'ясувалося, що субтитри, створені для кінотеатрів, не підходять для відтворення по телебаченню: вони були нечіткими, а також мали непідходящий таймінг, що запобігало їх безперешкодному читанню.

У своїй книзі «Субтитрування» (*«Subtitling», 1998*) Ян Іварссон, шведський перекладач, спеціаліст у галузі аудіовізуального перекладу та субтитрів, разом із Мері Керролл, австралійським фахівцем у галузі аудіовізуального перекладу, описують етапи субтитрування. Автори зазначають, що першопочатково над створенням субтитрів працювало декілька людей. Спочатку за справу брався технік, який часто навіть не знав мови кінофільму. Він займався таймінгом і слідкував за часом появи та зникнення субтитрів на екрані. Час, відведений на кожну репліку, визначав кількість символів, які треба було відобразити у певний момент часу. Потім цей документ передавали у руки перекладачу, який мав адаптувати переклад реплік під відповідну кількість символів. Часто перекладачі робили цю процедуру навіть не подивившись самого кінофільму. Після цього субтитрами займався інший технік, який їх друкував і вставляв у кінострічку [52, с.11-12].

Як бачимо, у цей кропіткий процес було залучено як мінімум три особи, які часто виконували свою роботу, не занурюючись повністю в сюжет

кінофільму. Перевага надавалася кількості символів у репліці, аніж якості її перекладу. Як результат, субтитри виходили з помилками або ж не повністю передавали суті відтворюваного на екрані.

Одночасно із субтитруванням розвивалося дублювання як ще один вид аудіовізуального перекладу. Перші його спроби датуються 30-ми роками 20-го століття. Хоча вперше воно з'явилося у Сполучених Штатах Америки, більшої уваги і прихильності отримало саме в європейських країнах, таких як Італія, Іспанія та Німеччина.

На це існували певні соціальні, історичні та політичні причини. По-перше, на початку 20-го століття велика частина населення Європи, що дивилася кіно, мала низький рівень грамотності. Таким чином, субтитри були марними для тих, хто не вмів читати, або принаймі не читав їх достатньо швидко, коли вони з'являлися на екрані. По-друге, багато хто не підтримував субтитри, адже це руйнувало усю кінострічку: глядач мав постійно дивитися униз екрану, аби прочитати переклад репліки. Однак, політичні причини відіграли найважливішу роль.

Дублювання було ідеальним інструментом для цензури у кінофільмах. Наприклад, в Італії представники режиму Беніто Муссоліні могли легко змінювати діалоги головних героїв, якщо там була якась невітійна згадка про Італію або італійців. Окрім цього, як в Італії, так і в Іспанії, дублювання відбувалося виключно національною мовою, аби маргіналізувати мови меншин, запобігти поширенню місцевих діалектів та проникненню іншомовних слів. Таку ж історію спостерігаємо в постнацистській Німеччині, де дубляж використовувався, аби применшити згадки про звірства та нацистське минуле країни [64].

Перші дубльовані кінострічки відзначаються дуже низькою якістю, оскільки спочатку їх озвучувала одна людина. Через це фільми часто звучали неприродно і монотонно, були позбавлені «живої мови» і погано сприймалися аудиторією.

На заміну прийшов «живий дубляж», де кількість акторів була достатньою, аби озвучити кожного героя окремо. Однак через те, що переклад відбувався наживо, усі зроблені помилки під час озвучування було неможливо виправити. Крім того, актори, дублюючи фільм, створювали додаткові шуми, які, зрештою, значно впливали на кінцевий результат перекладу.

Згодом кінорежисери почали ділити фільм на декілька частин, що допомагало акторам робити багато спроб під час озвучування фільмів. Як результат, якість перекладів значно покращилася [67].

З 1990-х років, популярності отримав метод однолінійного дублювання, де актор озвучує героя від початку і до фінальної сцени кінофільму. На сьогодні цей спосіб використовують багато студій дубляжу, оскільки він є одним із найшвидших та найменш витратних.

Отже, можемо прослідкувати, що аудіовізуальний переклад, як окремий вид перекладу, має недовгу, проте насичену історію. Зміни, які простежуємо з плином часу, допомогли удосконалити як технічну, так і технологічну складову, забезпечивши більшу ефективність та точність перекладів. Зважаючи на такий стрімкий розвиток, можемо стверджувати, що цей вид перекладу має великий потенціал і точно вартий уваги науковців та дослідників. У більшості випадків люди сприймають інформацію у аудіовізуальному форматі, виявляючи культурний, соціальний та емоційний інтерес до мультимедійного контенту різних країн світу. Саме тому важливо звертати увагу на нові технології та інструменти, що роблять аудіовізуальний контент доступним для широкого загалу.

1.2 Аудіовізуальний переклад в Україні: сучасний стан, історія та законодавча база

Через вплив Радянського Союзу, український аудіовізуальний переклад не розвивався так, як у США чи країнах Європи. Починаючи з 1930-х років, кінострічки іноземного походження поширювалися лише російською мовою,

хоча вже у той час у деяких джерелах згадувалося про доцільність українського дубльованого перекладу з точки зору економічних причин.

Тільки на початку 1960-х років спостерігаємо появу кіноперекладу на теренах нашої держави. Його місцем зародження стала студія О.П. Довженка, однак з 1960 по 1978 роки іноземні фільми там перекладалися російською мовою. Не можна сказати, що власне українського кіноперекладу у той час не існувало зовсім. До кінця 1960-х років деякі фільми все ж дозволялося дублювати українською, проте, зазвичай, то було російськомовне кіно або стрічки інших республік СРСР. Ситуація погіршилася наприкінці 1960-х, коли радянська влада почала політику інтернаціоналізації. Поступово в українських кіностудіях фільми почали створюватися виключно російською, без додаткового українського дубляжу, а для фільмів сусідніх республік взагалі перестали роботи дубляж. Як пише у своїй книзі «Історія України» доктор історичних наук та дійсний член Національної академії наук, В. Литвин, «технологія виготовлення фільмів була зорієнтована на те, щоб в кінотеатрах панувала російська мова» [15]. Ті фільми, які знімалися українською, доводилося перекладати окремо для московської комісії. Інакше кінострічка не приймалася і не виходила в прокат.

Саме з цих причин українські режисери одразу знімали фільми російською мовою, аби уникнути додаткових витрат на дублювання та пришвидшити їх «появу у світі». Таким чином, до 1980 року у фільмофонді налічувалося близько 3-х тисяч фільмів, де лише 235 з яких - українською. Такі цифри не є дивними, оскільки в середньому з двадцяти кінострічок, які ставилися у студії О.П. Довженка, лише декілька були україномовними [15].

Справжній розвиток українського аудіовізуального перекладу почався лише через певний період після здобуття Україною незалежності. У 2006 році український кінопродюсер, засновник кінодистриб'юторської компанії «*B&H Distribution*» Богдан Батрух, у своєму інтерв'ю для громадської організації журналістів «Детектор медіа» детально розкриває причини такого «застою». Кіноексперт постулює, що відсутність іноземних фільмів на теренах України

була пов'язана з накладеним на всі пострадянські території ембарго, що діяло у зв'язку з піратством [3].

Взагалі постать Богдана Батруха стала знаковою для українського кіноперекладу. Будучи однією з ключових особистостей, він у 1995 році активно брав участь у розробці та ухваленні Закону «Про авторське право і суміжні права». Як результат, це стало поштовхом до зняття ембарго з нашої держави.

Коли кількість імпортованих кінострічок почала швидко збільшуватися. Українські студії кіноперекладу у той час не були готові до такої навали іноземної кінопродукції, що спричинило появу великої кількості аматорських перекладів. Досить часто вони були виконані не достатньо якісно та, що головне, нелегально [27, с. 401-402].

Оговтавшись від напливу іншомовного кіно, на теренах нашої держави поступово починали з'являтися студії кіноперекладу. До найвідоміших відносимо *Postmodern*, *UkrDub*, *Омікрон*, *Румбамбар*, *Так Треба Продакшин* [8, с.37]. Також створювалася велика кількість українських аматорських студій озвучення, які ще називали фандаб студіями. Здебільшого це були некомерційні організації, що дублювали, озвучували чи субтитрували відеоконтент українською мовою. До них належать: *Цікава ідея*, *НеЗупиняйПродакшин*, *MelodicVoiceStudio*, *ТО Стругачка* та інші. Звісно, не всі серед перелічених студій існують на сьогоднішній день, проте саме вони вважаються осередками української школи кіноперекладу та центрами його розвитку.

Крім того, український кінопереклад багато в чому залежав від ухвалених законів. На сьогодні, згідно Закону України «Про кінематографію» від 13 січня 1998 року «розповсюдження іноземних фільмів здійснюється згідно зі статтею 23 Закону України “Про засади державної мовної політики”» [10]. Тобто усі фільми іноземного виробництва мають розповсюджуватися або в оригіналі (з українськими субтитрами) або із дублюванням чи озвученням державною мовою [9].

Проте, перш ніж дійти до нас у такому вигляді, цей закон пройшов коло ітерацій. У 2006 році Кабінет Міністрів постановив «квоту обов'язкового

дублювання (озвучення, субтитрування) українською мовою іноземних фільмів» [22]. Згідно з цим рішенням, український дубляж мав вводитися поступово. Першопочатково планували не менше 20% фільмів з українським дублюванням, збільшуючи цю цифру на 20-30 відсотків кожні шість місяців [28]. У грудні 2006 року Міністерство культури і туризму разом з найбільшими кінодистриб'юторськими компаніями України підписали «Меморандум Про Співпрацю», що мав на меті забезпечення всебічного розвитку кінопростору України [18]. Згаданий Меморандум був підписаний представниками компаній *V&H*, «Геміні фільм», «Артхауз-трафік», «Аврора» та «Сінергія», що вважалися у той час наймасштабнішими дистриб'юторами кінострічок.

Утім, уже через рік згадану вище постанову Кабінету Міністрів скасували через численні звернення компаній, які були прихильниками російського дублювання. У відповідь на це Конституційний Суд України 20 грудня 2007 року ухвалив рішення, що «іноземні фільми перед розповсюдженням в Україні в обов'язковому порядку повинні бути дубльовані або озвучені чи субтитровані державною мовою...» [26].

Відреагувавши на рішення Конституційного Суду, 18 січня 2008 року Міністерство культури України видало наказ №1 «Про дублювання або озвучення чи субтитрування державною мовою іноземних фільмів». Відповідно до наказу, Державна служба кінематографії не мала права видавати посвідчення на розповсюдження кінокартин, якщо ті не були дубльовані (озвучені або субтитровані) українською [19]. Таке рішення викликало спротив багатьох компаній, що займалися кінопрокатом.

У 2010 році Кабінет Міністрів скасував свою постанову, прийняту у 2008. Натомість 21 червня того ж року була прийнята нова постанова (№ 551), що давала дозвіл дублювати фільми будь-якою мовою, але кінострічка обов'язково повинна була мати українські субтитри, а сам процес дублювання мав відбуватися на території України [23]. На жаль, таке внесення змін до Законів відбулося не без участі проросійських політичних фігур, що лобіювали інтереси російських дистриб'юторів. Більше того, у 2012 році було вилучено пункт, що

робив процес дублювання кінострічки обов'язковим на території нашої держави. Таким чином, більшість компаній втратили інтерес та стимул здійснювати дублювання саме в Україні, що стало кроком назад та порушило розвиток українського кіноперекладу, повернувши все до реалій 2006 року.

Велика кількість громадських діячів виступили проти цього, заявивши, що рішення Конституційного Суду щодо дублювання, озвучення чи субтитрування іноземних фільмів українською мовою не спричинило жодних проблем для глядачів, а навпаки посприяло збільшенню їхньої кількості у кінотеатрах. На думку Аннки Чміль, екс-голови Державної служби кінематографії, за час існування цього закону у нашій державі була сформована перекладацька школа, що посприяло виходу українського кіноперекладу на новий рівень [28].

Зважаючи на постійні зміни в Законі, що стосувалися кінематографу та перекладів іншомовного кіно, суперечки щодо мовного дублювання продовжувалися ще дуже довгий час. Російські дистриб'ютори мали на меті далі провадити свій вплив на українську кіноіндустрію, використовуючи політичних особистостей, і, у такий спосіб, гальмуючи розвиток власне українського кіноперекладу.

Розглядаючи розвиток аудіовізуального перекладу в Україні, можемо зробити висновок, що озвучування було основним типом кіноперекладу до 2006 року. Нова ера почалася із виходом мультфільму «Тачки», що став першою стрічкою, яку продублювали українською. Починаючи з того моменту, дублювання ставало все більш поширеною формою кіноперекладу [27, с. 403].

Субтитрування, на відміну від озвучення та дублювання, у нашій державі знаходиться на етапі розвитку, оскільки Україна все ще у процесі запозичення світових практик, що диктують правила та норми цього виду аудіовізуального перекладу. Саме з цих причин простежуємо наявність великої кількості аматорських студій, про які вже згадувалося раніше. З огляду на той факт, що в Україні переклади субтитрів часто виконуються самодіяльними митцями та любителями, це, безперечно, впливає на їх якість [8].

Отже, беручи до уваги усі згадані вище історичні події, можемо зробити висновок, що розвиток українського аудіовізуального перекладу був досить складним. Зокрема, на етапі його зародження прослідковуємо тотальний контроль Радянського Союзу, після чого спостерігаємо вплив пострадянської епохи, а згодом і навіювання з боку проросійських політичних фігур, що значно ускладнювало та гальмувало процес становлення кіноперекладу у нашій країні. Питання перекладу іншомовних фільмів довгий час було предметом суперечок, однак велика кількість громадських та культурних діячів підтримувало усі ініціативи, що, безперечно, позитивно впливало на його розвиток. До прикладу, слід відзначити активну роль компаній уже згаданого кінодистриб'ютора Богдана Батруха, які надавали велику кількість робочих місць для десятків перекладачів.

Додатково, варто звернути увагу на поступки, які у 2010 році зробило Міністерство культури України щодо звільнення від податків дубльованих українських кінострічок. Усі ці кроки сприяли розвитку аудіовізуального перекладу у нашій державі, хоча могли бути більш систематизованими на законодавчому рівні, оскільки за роки незалежності, спостерігаємо велику кількість правок у законодавстві, які часто повертали усі напрацювання до початкової стадії, що мало негативний вплив на криву розвитку кіноперекладу в Україні.

Позитивною тенденцією є виникнення великої кількості студій дубляжу в Україні та їх серйозний підхід до дублювання. Зважаючи на те, що іноземні фільми заповнили українські кінотеатри, підготовка висококваліфікованих перекладачів та затвердження єдиних стандартів кіноперекладу є надзвичайно важливими та впливають на якість результатів і рівень аудіовізуального перекладу в Україні.

1.3 Поняття аудіовізуального перекладу на основі українських та закордонних наукових досліджень

Як було зазначено раніше, АВП є відносно молодого сферою перекладу. Однією з причин такого запізненого інтересу до нього є те, що аудіовізуальний

переклад довгий час не могли коректно класифікувати, оскільки він виходив за межі традиційного перекладу.

Як вважає, бельгійська перекладачка та дослідниця Аліне Рамаел, причиною такого розмежування є те, що на відміну від традиційних видів перекладу, АВП має два компоненти: вербальний (текстовий) та невербальний (звуковий). Про це вона детально пише у своїй науковій праці «Аудіовізуальний переклад» (*«Audiovisual Translation»*) [7, с. 29-30].

Зважаючи на це, робимо висновок, що перекладач, працюючи із аудіовізуальними матеріалами, взаємодіє абсолютно з усіма їхніми компонентами, починаючи від діалогів та закінчуючи ефектами та атмосферою відео. Це досить складне явище, яке поєднує у собі не тільки перекладацьку, але і технічну складову.

Починаючи з 1950-х років, з'являються перші праці, присвячені цьому типу перекладу. Однак, як уже було згадано раніше, ця тема спочатку не викликала особливого інтересу науковців. Справжню увагу АВП отримав на початку 1990-х років, коли кінострічки та телепередачі набули широкого розповсюдження у загалу, що, як результат, зробило аудіовізуальний переклад помітною галуззю, яка вимагала дослідження.

Зважаючи на той факт, що аудіовізуальний переклад активно вивчають уже понад 30 років, серед дослідників все ще не існує цілковитого узгодження щодо його термінології. До причин, відносимо стрімкий розвиток технологій, а також досить широкий спектр напрямків цього виду перекладу, що спричинило появу великої кількості їх типів. У своїй статті, присвяченій аудіовізуальному перекладу, дослідник Федерік Шом демонструє хронологічний порядок появи кожного із відомих термінів, що пов'язані із цим видом перекладу [35, с. 108].

«Кінопереклад» став найпершим терміном, що вживався серед мовознавців. Проте з часом стало зрозуміло, що таке найменування не є універсальним, адже воно оминає телепрограми, ток-шоу та реклами, які не відносяться до фільмів у буквальному розумінні цього слова. Навідміну від кіноперекладу, термін «екранний переклад» став більш узагальнюючим, проте

все одно не набув загального розповсюдження, адже не включав у себе суртитри, слова та діалоги, що проектувалися на екранах в опері та театрі [7,с.30].

У збірці тез під назвою «(Мульти)медійний переклад» («*Multimedia Translation*»), що упорядкована І. Гамб'є та Г. Готлібом, знаходимо «*мультимедійний переклад*», до якого звертається Патрік Катрисс, професор Атвепенського університету (Бельгія) у галузі медіа, кіно та сценарної творчості [46, с. 2-5]. Цей термін охоплює переклад як для екранів, так і для сцени, проте, на нашу думку, виходить за рамки аудіовізуальної концепції та відсилає до сучасних джерел комунікації.

Більше того, деякі дослідники визначають аудіовізуальний переклад як форму медіадоступності. Причиною стало те, що з розвитком цифрових продуктів та Всесвітньої павутини актуальними стають питання інклюзивності та уникнення дискримінації, а людство все більше дбає про доступність контенту для всіх індивідів, без винятку.

Поява аудіо опису (субтитрів для людей із вадами зору), а також субтитрів SDH (*subtitles for the deaf and hard-of-hearing*), демонструють, що аудіовізуальний переклад – це не лише про відтворення оригінального тексту засобами іншої мови, але і про передачу звукових та слухових образів. Саме тому для позначення аудіовізуального перекладу використовується також термін «*мультимедійна локалізація*», яка і позначає вище описану медіадоступність [39, с.13-14].

Більшість мовознавців та дослідників використовують термін «*аудіовізуальний переклад*», що на сьогоднішній день вважається найбільш універсальним [41, с.2]. У своїй роботі ми теж будемо звертатися саме до цього найменування, а також використовуватимемо термін «*кінопереклад*» або «*переклад фільмів*» задля позначення перекладу, що стосується кінострічок.

За останні роки з'явилося багато праць як закордонних, так і українських науковців. Учені намагаються дослідити аудіовізуальний переклад з точки зору різних аспектів. До прикладу, загальна теорія аудіовізуального перекладу знаходиться в епіцентрі уваги Дж. Діас-Сінтаса, Г. Андермана та А. Ремаел. Н.

Матківська зосереджує свою увагу на методології вивчення АВП, а наукові розвідки та праці Я. Іварссона, Г. Готліба та І. Гамб'єра демонструють всебічний аналіз особливостей аудіовізуального перекладу.

Прослідковується тенденція, що закордонні праці фокусуються більше на практиці, у той час як вітчизняні мають скоріше теоретичний, аніж практичний характер.

З розвитком інтересу до аудіовізуального перекладу, дослідники різних країн намагалися розтлумачити цей термін, що спричинило появу великої кількості варіантів його дефініцій.

У книзі під назвою «Ключові терміни у перекладознавстві» (*«Key Terms in Translation Studies»*) Джузеппе Палумбо аудіовізуальний переклад розтлумачено як переклад вербального супроводу до відеоряду, що використовується при перекладі фільмів та іншої аудіовізуальної продукції [63, с.12].

У той час, вітчизняні дослідники часто цитують визначення, запропоноване професором Л. Пересом-Гонсалесом, який постулює, що аудіовізуальний переклад – це переклад мультимедійних та мультимодальних текстів іншою мовою та їх перенесення в іншу культуру [47].

Уже згаданий раніше автор книги «Довідник з перекладознавства» (*«Handbook of Translation Studies»*) І. Гамб'є, надає подібне визначення, звертаючи додаткову увагу на комплексність аудіовізуального перекладу [1]. Британський лінгвіст, Дж. Діас-Сінтас, посилаючись на працю іспанського професора перекладознавства Патріка Забалбеаскоа, вважає доцільним визначати аудіовізуальний переклад, як сутність, що має два канали: візуальний та звуковий [41, с. 2].

Українська мовознавиця О.Куца визначає аудіовізуальний переклад, як той, що переносить вербальні компоненти, які містяться в аудіовізуальних роботах чи продукціях, з однієї мови на іншу. Звертаючись до праці української дослідниці Н.Бідасюк та її колеги І. Кучман [2, с. 48-52], науковиця постулює, що «особливість цього виду перекладу полягає у синхронізації вербального та невербального компонентів» [20].

У праці С. Радецької та Т. Калішак аудіовізуальний переклад названо «процесом, у результаті якого фільм чи передача стають зрозумілими для цільової аудиторії, яка незнайома з мовою оригінального продукту» [25, с. 82].

Спостерігаємо, що тлумачення аудіовізуального перекладу у більшості дослідників багато в чому перегукуються між собою. Базуючись на дефініціях, запропонованих вищезгаданими науковцями, ми у своїй роботі вважаємо доцільним сформулювати власне визначення терміну «аудіовізуальний переклад». На нашу думку, аудіовізуальний переклад – це вид перекладу, який відповідає за передачу змісту з однієї мови на іншу, використовуючи засоби звукової та візуальної комунікації, зосереджуючись на передачі певного образу джерела, включаючи не лише мовлення, але і звукові ефекти, музику та образи.

Здійснивши аналіз сучасних праць та розвідок, прослідковуємо проблему щодо концептуального розрізнення термінів «аудіовізуальний переклад» та «кінопереклад». Зважаючи на опрацьовані дефініції, можемо зробити висновок, що термін «аудіовізуальний переклад» є більш загальним та стосується великої кількості аудіо-відео продуктів (телепрограм, рекламних роликів, трейлерів, театральних постанов тощо), у той час як об'єктом кіноперекладу вважаємо саме сценарій кінострічки (серіалу або анімаційного фільму). Таким чином, є правильним типологічно диференціювати вищезгадані поняття та відносити кінопереклад до одного з типів аудіовізуального перекладу.

1.4 Види аудіовізуального перекладу, його інклюзивність

Кінець 20-го століття спричинив швидке поширення аудіовізуальної продукції, що у свою чергу призвело до появи великої кількості їх видів. Загалом, відомо близько 10 видів АВП, кожен з яких має свою «цільову аудиторію», зважаючи на певні особливості. Аліне Рамаел у своїй праці про аудіовізуальний переклад акцентує увагу на тому, що деякі види АВП досить схожі між собою, оскільки є «варіаціями попередніх форм та/або новими процесами, що мають подібні риси» [7, с. 28-29].

I. Литвин, описуючи типологію аудіовізуального перекладу, наводить наступні його види: титри, дублювання, закадровий переклад, сурдопереклад та переклад-палімпсест [16, с. 228].

Титри є родовою назвою для усіх видів текстових пояснювальних написів, які можна зустріти як на телебаченні, так і на сцені. До титрів відносимо уже раніше згадані інтертитри, переклад яких був найпершою формою перекладу кінострічок, суртитри, які використовують саме для перекладу реплік у театрі та опері, а також субтитри, що є найбільш поширеною формою титрів і використовуються у кінематографі [16, с. 229].

Субтитруванням називають текстовий супровід відео, який відображений у нижній частині екрану. Академічного інтересу від дослідників цей вид аудіовізуального перекладу отримав у тих країнах, де він активно використовується та практикується. Незважаючи на те, що субтитрування існує вже досить довгий час, цей вид перекладу не втрачає своєї актуальності і сьогодні. Субтитрування є поширеною формою перекладу у Португалії, Греції, Голландії, Люксембурзі, Ірландії та у частині Бельгії [37, с.1-2].

Дублювання - повна заміна звукової доріжки кінострічки однієї мови на звукову доріжку іншої мови. Найчастіше застосовується для перекладу фільмів, мультфільмів та серіалів [8]. Цей вид перекладу є набагато складнішим, ніж створення субтитрів, оскільки вимагає від перекладача не лише збереження сенсу та адекватності тексту, але і підтримки «натуральності» мовлення акторів. Саме тому, під час дублювання важливо зберігати тривалість фраз, а також, за можливості, адаптувати діалоги до рухів губ акторів, аби переклад звучав природньо [16, с. 230].

Фільм вважається успішно продубльованим, якщо глядачі сприяють його як такий, що був першопочатково створений їхньою мовою. Звісно, такі зусилля вимагають значних фінансів, що є причиною того, чому дублювання вважається найдорожчим видом аудіовізуального перекладу. Серед країн, які активно використовують дублювання, спостерігаємо Італію, Францію, Німеччину, Іспанію, Японію та Китай [35, с. 109]. У свою чергу Чехія, Словаччина та

Угорщина належать до держав, які однаково застосовують дублювання та субтитрування під час перекладу аудіовізуальної продукції.

Під закадровим перекладом розуміємо переклад, у якому кінострічка містить дві звукові доріжки одночасно, аби глядач міг чути перекладений та оригінальний записи, другий з яких відтворюється дещо приглушеним. У своїй розвідці щодо теоретичних аспектів кіноперекладу Т.Луцьянова зауважує, що закадровий переклад може бути озвучено в один голос, що є характерною рисою піратських кінострічок, або ж цілою групою професійних акторів. Цей вид перекладу найчастіше використовується на телебаченні або ж для тих кінофільмів, які не транслюються у кінотеатрах [17, с. 186]. Найбільшого поширення закадровий переклад має у країнах Центральної та Східної Європи (Польща, Литва, Латвія, Естонія). До цього списку входить і Україна.

У своїй роботі ми вважаємо доцільним розглянути не лише традиційні різновиди аудіовізуального перекладу, але і коротко звернути окрему увагу на ті види субтитрів, що з'явилися, зважаючи на розвиток технічної складової та потреб окремих цільових аудиторій.

До одного з таких підвидів субтитрів відносимо фенсаб, аматорське субтитрування, яке створюється Інтернет-користувачами, аби кинути виклик комерційним виробникам. За своєю суттю фенсаб є некомерційним видом перекладу, який уперше з'явився у США, коли студенти почали субтитрувати аніме та поширювати між собою готові касети [60]. Зважаючи на той факт, що ці субтитри створюються аматорами, за якістю вони, звісно, поступаються професіональним субтитрам.

Існують також, так звані, інтерлінгвістичні субтитри. За своєю суттю вони схожі на звичайні субтитри, однак написані тієї ж мовою, що й оригінальна кінострічка. Свого поширення вони отримали у 70-х роках 20-го століття, коли іммігранти та мовні меншини дивилися фільми з ними, аби удосконалювати нову для себе мову [24, с.120].

Більше того, такі субтитри також транслюють для глядачів, що мають порушення слуху, аби вони могли своєю мовою читати слова і фрази, які

говорять актори. Саме тому інтерлінгвістичні субтитри також називають субтитрами для людей із вадами слуху або SDH (*subtitles for the deaf and hard-of-hearing*).

Загалом питання доступності та інклюзивності у кіноперекладі є досить важливим. За статистикою Всесвітньої організації охорони здоров'я, близько 430 мільйонів людей у світі мають порушення слуху [69], а близько 2.2 мільярдів старждають тою чи іншою формою розладу зору [68]. Зважаючи на той факт, що суспільство в усіх аспектах прагне до доступності продуктів та матеріалів для усіх індивідів, з'явилися нові види аудіовізуального перекладу, які дають можливість людям із зоровими та слуховими проблемами споживати будь-який контент.

Відносно старшим видом аудіовізуального перекладу для людей із вадами слуху вважається сурдопереклад, тобто передача усного мовлення за допомогою рухів рук та пальців. В Україні його використовують під час трансляції новин на телеканалах. Проте, на жаль, кількість телеканалів, які надають таку можливість, є дуже обмеженою. Причиною є те, що більшість каналів не можуть дозволити собі сурдоперекладача із фінансових причин, оскільки для цього потрібна не тільки наявність фахівця, але і спеціальна апаратура, що робить увесь процес дуже затратним. Також зображення із сурдоперекладачем часто транслюють замалим, що не дозволяє людині зчитати найменший порух пальця [16, с. 231-232].

Окремої уваги заслуговує аудіоопис або AD (*Audio Description*), дубляж для людей, що мають слабкий зір або позбавлені його взагалі. І. Гамб'єр визначає цей вид аудіовізуального перекладу як той, що передбачає читання інформації з описом подій, які відбуваються на екрані. Сюди дослідник відносить не лише діалоги акторів, але і їхні жести, міміку, рухи тіла, а також музичні ефекти [70, с. 54].

Уже раніше згадані науковці ДЖ. Діас-Сінтас та Аліне Рамаел, разом із П.Ореро уклали книгу під назвою «Медіа для всіх: Субтитрування для людей із порушенням слуху, аудіоопис та мова жестів» (*«Media for All: Subtitling for the*

Deaf, Audio Description and Sign Language»), у якій зібрали праці відомих дослідників, що зробили свій внесок у вивчення медіа доступності для людей з різними формами обмеження слуху та зору.

Проаналізувавши усі види аудіовізуального перекладу робимо висновок, що вони мають як спільні, так і відмінні риси. Серед спільник рис А. Мельник у своїй розвідці виділяє:

- передачу змісту одночасно через зоровий та слуховий канали (не стосується SDH та AD, адже у них часто задіяний лише один із каналів);
- підпорядкування перекладу зображенню;
- залучення до перекладу не тільки перекладачів, але і акторів озвучення та редакторів;
- важливість технічної складової [12, с.111].

Основною їх відмінністю є спосіб виконання та, звісно, кінцевий результат. Як зазначає Т.В. Журавель, посилаючись у своєму науковому доробку на науковців Г. Андермана та Х. Діаз-Сінтаса, спосіб перекладу завжди залежить від багатьох факторів, починаючи від фінансів, закінчуючи цільовою аудиторією [8, с.36].

Зважаючи на той факт, що, порівняно з традиційними видами перекладу, аудіовізуальний переклад почали досліджувати зовсім недавно, він має великий потенціал та включає в себе багато аспектів, які на сьогоднішній день є малодослідженими та становлять науковий інтерес.

Висновки до першого розділу

На сьогоднішній день аудіовізуальний переклад став самостійною галуззю наукових досліджень, однак, досить довгий час він залишався поза межами цікавості дослідників, що стало причиною сповільненого розвитку цієї області перекладу.

Переломним став кінець 20-го століття, коли кіноіндустрія почала розвиватися, тим самим спричинивши потребу у адаптації кінострічок на різні мови світу.

Незважаючи на той факт, що фільми спочатку були німими, інтертитри, які містилися між кадрами, все одно вимагали перекладу, що стало моментом зародження АВП. З появою звукового кіно, простежуємо появу різних видів аудіовізуального перекладу, а також удосконалення його технічної та технологічної бази.

Вплив Радянського союзу, а також пострадянської епохи дещо гальмував власне український аудіовізуальний переклад. Про початок його повноцінного розвитку можемо говорити, починаючи з моменту здобуття Україною незалежності.

Законодавча база України не завжди позитивно впливала на перебіг справ. Першопочатково прийняті закони та постанови не були одразу спрямовані на підтримку українського кіноперекладу, а часом навіть сповільнювали увесь процес. Ключовою фігурою у той момент стала постать Богдана Батруха, який узяв активну участь у просуванні перекладу кінофільмів в Україні, а також надавав велику кількість робочих місць перекладачам у своїй кінодистриб'юторській компанії.

Багато як українських, так і зарубіжних мовознавців досліджували аудіовізуальний переклад. За свого існування він отримав безліч назв, серед яких найбільш уживаними є: екранний переклад, кінопереклад, мультимедійний переклад тощо.

Дефініції аудіовізуального перекладу, запропоновані дослідниками перегукуються між собою. Орієнтуючись на них, визначаємо АВП як вид перекладу, що відповідає за передачу змісту з однієї мови на іншу, використовуючи засоби звукової та візуальної комунікації, зосереджуючись на передачі певного образу джерела, включаючи не тільки мовлення, але і звукові ефекти, музику та образи.

Класичними видами АВП вважаються: субтитрування, дублювання та закадровий голос. Їх географічне поширення залежить від перекладацьких традицій кожної країни.

Актуальності набуває питання інклюзивності аудіовізуального перекладу, що робить контент доступним для людей із вадами слуху та зору. До найбільш розвинених різновидів відносимо сурдопереклад, аудіоопис, а також субтитри для людей, що мають проблеми зі слухом (інтерлінгвістичні субтитри).

РОЗДІЛ 2. СУБТИТРУВАННЯ ЯК ОКРЕМИЙ ВИД АУДІОВІЗУАЛЬНОГО ПЕРЕКЛАДУ

2.1 Субтитрування як окремий вид аудіовізуального перекладу

У рамках нашого дослідження ми зосередимося на субтитруванні, адже матеріали, обрані нами для аналізу, відносяться саме до цього різновиду аудіовізуального перекладу.

Як було зазначено раніше, субтитрування є доволі поширеним у скандинавських країнах. Також цей вид аудіовізуального перекладу простежуємо у перекладацьких традиціях Бельгії, Греції, Нідерландів та Португалії.

Існує велика кількість варіацій визначення субтитрування, проте більшість із них перегукуються між собою. До прикладу, С.В. Радецька та Т.Т. Каліщак визначають субтитрування як подання діалогів оригінальної мови на мову цільової аудиторії, які відтворюються синхронно з мовленням персонажів та розташовуються у нижній частині екрану [25, с. 82]. Схоже визначення знаходимо у праці української дослідниці В. Горшкової, а С.В. Єлісеєва, досліджуючи цей термін, представляє декілька дефініцій самого поняття «субтитр» як одиниці субтитрування [21, с.158].

Загалом, проблематику відтворення субтитрів знаходимо у науковців: П. Ореро, А. Козуляев, В. Демецька, Т.Луцьянова та інших. Спостерігаємо, що із розвитком кінематографу та поширенням фільмів, субтитрування викликає науковий інтерес багатьох дослідників, що позитивно впливає на розвиток аудіовізуального перекладу в цілому.

С.В. Радецька та Т.Т. Каліщак детально описують характеристики, що відрізняють субтитрування від інших різновидів АВП. До них авторки відносять технічні та контекстуальні обмеження або, як їх ще називає Г. Готліб, кількісні та якісні.

До технічних або кількісних обмежень відносяться обмеження часу та простору. Серед параметрів часу дослідниці виділяють усі часові показники, пов'язані із субтитрами, а саме: час перед демонстрацією субтитрів, тривалість

їхньої затримки на екрані, проміжок до наступного текстового ряду субтитрів тощо. Параметри простору відповідають за візуальну частину субтитрів: їх положення і розташування на екрані, розмір, колір та стиль шрифту і т.д [25, с.82-83].

Логічним є висновок, що всі, без винятку, вищезгадані аспекти є надзвичайно важливими, оскільки впливають на читабельність та сприйняття тексту та, як результат, на розуміння сенсу сцени кінофільму.

Під час будь-якого перекладу втрати є неминучими. Контекстуальні обмеження тісно пов'язані з усіма вищеописаними технічними обмеженнями, саме тому деякі слова та діалоги досить часто скорочуються або взагалі випускаються через брак простору та часу.

Незважаючи на усі нюанси, на думку В. Конкульовського та Н. Возник, особливістю субтитрування, що відрізняє цей вид аудіовізуального перекладу від інших, є його автентичність. Глядач має змогу не тільки бачити текст, але і одночасно чути оригінальний аудіоряд [14, с. 636]. Цієї думки дотримуються у своїй праці С.В. Радецька та Т.Т. Калішак, звертаючи увагу на те, що субтитри роблять більший акцент на культурі оригіналу, «відесуваючи цільову культуру на другий план» [25, с.82]. Авторки вважають, що субтитрування якнайкраще дає відчуття «іншомовної культури» і порівнюють його із зануренням у іншомовне середовище.

Отже, порівняно із іншими різновидами, субтитрування вважається фінансово вигідним та найшвидшим способом перекладу відеоматеріалів, що є безумовно однією з найбільших його переваг. Окрім цього воно виступає сполучною ланкою між двома культурами та часто допомагає у вивченні іноземної мови.

До недоліків субтитрування можемо віднести втрату інформації, що пов'язано з обмеженнями часу та простору, а також розпорошення уваги глядачів, які мають не тільки слідкувати за сюжетом кінострічки, але і читати субтитри. Більше того, не усі люди є цільовою аудиторією субтитрування. Цей

вид аудіовізуального перекладу не завжди підходить для дітей та людей зі слабким зором.

Однак, незважаючи на усі вищезазначені недоліки, для багатьох країн цей вид аудіовізуального перекладу залишається одним із найбільш поширених у перекладацьких традиціях та найшвидшим і найдешевшим способом адаптації кінострічок.

2.2 Специфіка створення та перекладу субтитрів.

Процес створення та перекладу субтитрів можна поділити на декілька основних етапів, найпершим з яких є отримання усіх матеріалів, необхідних для якісного перекладу.

Перед початком субтитрування перекладачу варто подивитися відеоматеріали декілька разів, проаналізувавши їх зміст та форму. Після цього починається робота над перекладом.

Цей процес вимагає не тільки досконалих перекладацьких здібностей, але і навичок, що допоможуть ідеально синхронізувати субтитри з репліками героїв. Зазвичай, коли субтитри вже перекладені, робота з текстом не завершується. Перекладач має уважно прочитати готовий скрипт та перевірити його на наявність помилок.

Найважливіший етап – це перегляд субтитрів одночасно з відео, оскільки перекладач має зосередитися не тільки на адекватному перекладі, але і на правильній синхронізації (таймінгу) субтитрів із репліками кінофільму.

Увесь процес супроводжується великою кількістю правок, коректувань та виправлень. У збірці наукових праць, зібраних Г. Андерманом та Дж. Діаз-Сінтасом знаходимо статтю П. Георгакопулоу, генерального директора Європейського інституту субтитрування, де виділено три ієрархічні рівні у перекладі субтитрів.

До першого рівня відносяться елементи, які є обов'язковими для перекладу, оскільки мають вагоме значення для розуміння сюжету та перебігу подій кінострічки.

На другому рівні ієрархії дискурсних елементів субтитрування виокремлені частково необхідні елементи, тобто ті, які за потреби можуть бути скорочені або передані у стислій формі.

На третьому рівні спостерігаємо необов'язкові деталі, які можна випустити без втрати змісту. До них автор відносить власні імена, вигуки, повтори, слова, що супроводжуються жестами, а також зв'язні конструкції, що не несуть семантичного навантаження [34, с. 26-28].

Як уже зазначалося раніше, якість субтитрів багато в чому залежить не тільки від умінь та навичок перекладача, але і від обізнаності ним із низкою вимог субтитрування.

У Берліні 1998 року Я. Іварссон та Мері Керол під егідою Європейської Асоціації з Дослідження Екранного Перекладу (*European Association for Studies in Screen Translation*) опублікували «Кодекс стандартів субтитрування» (*«Code of Good Subtitling Practice»*), де коротко визначили правила, які має знати та дотримуватися перекладач, створюючи субтитри для кінофільму.

Найбільш важливими та, на нашу думку, вартими уваги є наступні засади:

- Перекладач, працюючи із відеоматеріалами, повинен мати скрипт діалогів, а також, за потреби, глосарій із перекліком нетипових слів (діалектизмів, сленгу, локальних жартів тощо);
- Якісні субтитри повинні ураховувати усі ідіоматичні та культурні нюанси;
- Текст має бути поділений на смислові блоки та граматичні одиниці (юніти);
- В ідеалі кожен субтитр має бути синтаксично самостійним, за необхідності, варто стиснути діалог, залишивши в ньому лише обов'язкові елементи);
- Перекладені субтитри не повинні містити орфографічних, лексичних, граматичних та пунктуаційних помилок.
- Пісні повинні бути субтитровані, якщо це доречно за змістом кінострічки;

- Настрій субтитрів має підтримувати настрій кінофільму, ні в якому разі не применшуючи несподівані або напружені моменти стрічки;
- Час появи та закінчення субтитрів повинні відповідати ритму діалогічного мовлення;
- Субтитри мають відповідати ритму читання глядача: вони не повинні з'являтися та зникати дуже швидко, або затримуватися на екрані тривалий час (довше 7 секунд);
- Між субтитрами варто залишати щонайменше 4 кадри, аби людське око змогло «відпочити» та безпроблемно зчитати наступну репліку;
- Мова оригіналу та мова перекладу повинні бути максимально синхронізовані, а зміст субтитрів має тісно корелювати із діалогами фільмів;
- У кінці кінофільму має бути рік створення субтитрів, а також указані авторські права на версію [53].

«Кодекс стандартів субтитрування» містить велику кількість порад для перекладачів, однак більше практичних рекомендацій та їх пояснення знаходимо саме у книзі Я. Іварссона та М. Керол «Субтитрування» («*Subtitling*»). На нашу думку, перекладач, який має на меті професійно займатися перекладом субтитрів, обов'язково повинен зосередити увагу на цій книзі. У праці детально описано усі найменші нюанси субтитрування, починаючи від позиції тексту на екрані та завершуючи кількістю символів у рядку та вирівнюванням.

Дослідники стверджують, що для безперешкодного читання глядачами, субтитри повинні розташовуватися у нижній частині екрану, аби не перекривати зображення. Вони можуть змінювати своє положення лише в тих випадках, коли текст субтитрів перекриває важливі події або деталі [с.51].

Більше того, автори дотримуються думки, що два рядки субтитрів є найбільш оптимальними для сприйняття. Їхню думку активно підтримує Г. Готтліб, постулюючи, що субтитри повинні містити не більше 40 символів, враховуючи відступи [48, с. 163]. Таке число вважається найбільш підходящим,

оскільки більша кількість символів призвела б до зменшення їхнього розміру, що, у свою чергу, ускладнило б читання субтитрів, а менша кількість – спричинила б значні скорочення перекладеного тексту та, як результат, втрату його змісту [52, с.53].

Дослідники звертають увагу і на вибір гарнітури (шрифту), оскільки це також впливає на швидкість сприйняття глядачами тексту. Шрифт має бути простим, легко зчитуватися та не містити декоративних елементів [52, с.42].

Окрім Я. Іварссона та М. Керол, правила створення та перекладу субтитрів становили науковий інтерес і для інших дослідників. До прикладу, І. Литвин звертає увагу на важливість візуальної складової субтитрів. Найчастіше для їх написання використовують білий колір, логічно виділені слова позначають курсивом, а емоційне забарвлення часто передається за допомогою правильно використаних розділових знаків [16, с. 229-230].

Перекладач має також враховувати девайс або платформу, яка буде використана глядачами для перегляду кінострічки. Аби аудиторії було комфортно читати субтитри, вони мають бути адаптовані для різних пристороїв. Тобто, зважаючи на різницю у розмірах екранів, субтитри для кінотеатрів значно відзнятимуться від субтитрів для телевізорів, які у свою чергу будуть відмінними від субтитрів, створених для планшетів чи смартфонів.

Раніше субтитрування було часозатратним та кропітким процесом. Із розвитком технологій з'явилися нові інструменти, що допомагають швидко редагувати субтитри та коригувати їх таймінг .

Більше того сучасні програми та сервіси на основі машинних алгоритмів та штучного інтелекту здатні розпізнавати людське мовлення та автоматично перекладати субтитри для нього.

Варто зауважити, що незважаючи на усю користь таких програм, професійні перекладачі субтитрів забезпечують кращу якість перекладу, оскільки вони краще розуміють контекст мовлення, дотримуються граматики та стилю, а також враховують культурні відмінності двох мов.

Стрімінговий відеосервіс «Нетфлікс» («*Netflix*»), який ми будемо використовувати як основну платформу для аналізу перекладених субтитрів індонезійськомовних фільмів, використовує як автоматичний переклад, так і залучає перекладачів та лінігвістів. У своїй роботі ми, звісно, аналізуватимемо субтитри створені професіоналами, аби дати оцінку їх якості та простежити найбільш вживані стратегії та техніки перекладу.

Цікавим є факт, що вищезазначені правила субтитрування, виділені Я.Іварссоном та М. Керол дуже добре накладаються як на індонезійську, так і на українську мову

Для індонезійської, окрім стандартних вимог, Нетфлікс виділяє деякі додаткові правила субтитрування. Наприклад, замість скорочень, сервіс вимагає написання цілого слова: *dgn - dengan* (з), *dsb – dan sebagainya* (і так далі), *mrk – mereka* (вони), *spt – sepeti* (як), *ultah – Ulang Tahun* (День народження), *ttg – tentang* (про) тощо.

Якщо персонажі не ідентифіковані або незрозуміло, який герой розмовляє, то краще до репліки додавати пояснення, написане у квадратних дужках: [*pria*] чи [*wanita*], що означає «чоловік» чи «жінка» або [*suara pria*] чи [*suara wanita*], що перекладається як «чоловічий голос» або «жіночий голос.

Звукові ефекти кінострічки, які переривають мовлення героїв, за правилами Нетфлікс, також потрібно просубтитрувати. Наприклад: *Namun, akhir-akhir ini, aku telah... [batuk]* (Але, останнім часом я....[кашель]) [59].

Отже, проаналізувавши низку правил та рекомендацій, можемо зробити висновок, що задля якісного перекладу та створення субтитрів надзвичайно важливими є як кількісні, так і якісні характеристики. Кількісні характеристики включають в себе кількість символів у рядку, час відтворення, а також читання субтитрів тощо. У свою чергу, до якісних характеристик відносимо адекватність перекладу, а також його точність та стилістичну відповідність оригінальної кінострічки. Професійні перекладачі субтитрів повинні не тільки практикувати їх перекладацькі навички, але й звертати увагу на стандартизовані та перевірені часом вимоги субтитрування.

2.3 Проблематика перекладу субтитрів

Останнім часом перекладачам ставиться завдання володіти низкою умінь, аби адаптуватися до потреб сьогодення. Так, Д. Гаудек вважає, що перекладач має не тільки бути професіоналом своєї справи, але й також уміти управляти інформацією, бути техніком, термінологом, редактором, а іноді навіть мати навички дизайну та розробки технічної документації [49].

Якщо говорити саме про перекладача субтитрів, Г. Андерман та Дж. Діас-Сінтас виділяють 5 обов'язкових компетенцій, до яких відносять:

- 1) Технічні навички (включають розуміння спеціальних програм та процесів, що використовуються для субтитрування, а також вимог щодо положення тексту на екрані, швидкості читання тощо);
- 2) Лінгвістичні навички (включають знання перекладачем фонетики, граматики, стилістики як мови перекладу, так і вихідної мови);
- 3) Нелінгвістичні навички (включають розуміння соціальних та культурних аспектів обох мов);
- 4) Аналітичні навички (стосуються розуміння психологічного та емоційного аспектів та здатності перекладача правильно вловити цю психоемоційну складову задля передачі цілісної форми аудіовізуального твору);
- 5) Стратегічні навички (включають здатність обирати підходящі для певної ситуації стратегії перекладу) [1, с.82].

Варто також звернути увагу не тільки на компетенції, але і на те, як перекладач субтитрів працює із матеріалами. Перш за все те, як матеріали потрапляють до рук перекладачів.

Працюючи над складними кінострічками, перекладач має справу не лише зі скриптом кінофільму, але і з додатковою документацією з уточненнями та докладним описом деяких реплік, аби перекладач зміг передати значення та знайти відповідний еквівалент у мові перекладу.

Аби запобігти розповсюдженню кінострічки до того, як вона вийде в прокат, компанії, передаючи матеріали для субтитрування перекладачу, використовують деякі методи.

До прикладу, кінострічка може нарізатися на фрагменти, кожен з яких захищений від копіювання. Також часто можуть передавати відеоматеріали з низькою якістю або ж змінювати їх кольорову гаму. Ще одним способом є нанесення водяних знаків, прозорих написів по всьому периметру екрану. Перелічені засоби можуть бути використані як окремо або усі одночасно [24, с. 121].

Перекладач субтитрів повинен уміти не тільки правильно та адекватно передати сенс того, що відбувається, та про що говориться на екрані, але і справлятися з труднощами та викликами, що виникають у різних перекладацьких ситуаціях.

До прикладу, одними з найскладніших вважаються комедійні моменти діалогів, оскільки перекладач повинен не просто перекласти репліки героїв, але й адаптувати їх жарти. Складність полягає у тому, що дуже часто гумор може базуватися на певній історичній події або історичному персонажі, якого глядачі цільової мови сприймають інакше або зовсім не знають [31].

Проблематику перекладу гумору висвітлювала велика кількість учених. У своїй розвідці «Гумор у перекладі» (*«Humor in translation»*) Дж. Вандале акцентує увагу на гуморі, як на «випадку неперекладності». І ця відносна або абсолютна неперекладність, як правило, пов'язана із мовними та культурними аспектами [65, с. 149].

Цікавим є те, що науковець називає гумор «формою соціальної гри», яку визначають фізіологічні аспекти, такі, як: сміх, посмішка чи навіть збудження. Правила такої «гри» будуть специфічними для різних культур, тому, очевидним є висновок: якщо над перекладеним гумором ніхто не сміється, це означає, що перекладач зазнав невдачі при його адаптації.

Більш оптимістичні підходи спостерігаємо у польської дослідниці А. Янковської, яка вважає, що за допомогою правильно підібраних методів можна подолати культурні та мовні бар'єри, перекладаючи гумор [54]. Задля того, аби створити такі методи та прийоми, ученими були запропоновані численні класифікації видів гумору, у тому числі і для аудіовізуального перекладу.

Таксономію гумору АВП пропонували Дж. Діас - Сінтас та А. Рамаел. Грунтуючись на працях П. Забалбеаскоа, дослідники виділяли декілька видів гумору, які можна знайти у кінострічках: міжнародні або двонаціональні жарти, жарти однієї культури, жарти однієї спільноти, жарти із грою слів, візуальні жарти, звукові жарти та комплексні жарти. Субтитруючи кожен з видів, перекладач повинен дотримуватися певних стратегій, а також бути обізнаним із можливими труднощами, які виникнуть під час перекладу кожного з них.

Найпершим видом є міжнародні або двонаціональні жарти. Автори зазначають, що концепція двонаціонального гумору є більш прийнятною, оскільки зазвичай жарти можуть бути спільними для двох сусідніх країн, або країн, які мають спільну історію. Часто об'єктом гумору таких жартів є всесвітньовідомі кінозірки, туристичні пам'ятки, політики, артисти, певні світові події тощо. На думку Дж. Діас-Сінтаса та А. Рамаел, калькування або, якщо дозволяють обмеження простору, дослівний переклад є найбільш підходящими для субтитрування, аби передати гумористичний ефект таких жартів [40, с. 217].

Для жартів, які стосуються однієї культури найкраще підходить адаптація, інакше цільова аудиторія може не зрозуміти гумору і його ефект буде втраченим. Більше того, перекладачеві важливо відчувати грань між інтернаціональними, двонаціональними та національними жартами, яка часто є дуже тонкою та суб'єктивною [40, с. 220]. Саме тому, працюючи з субтитрами, професіональні перекладачі повинні оцінити культурний жарт та правильно визначити категорію, до якої він належить.

Ще одним видом жартів, який виділяють Дж. Діас-Сінтас та А. Рамаел, є жарти, що стосуються окремої спільноти. Цей гумор є типовим для певної країни чи національності і фокусується у середині своїх кордонів. Він досить схожий на національні жарти, але часто спрямований лише на окремі етнічні спільноти в середині країни, а не усю націю. Такий вид гумору може мати релігійний підтекст, ґрунтуватися на історичних подіях та транслювати упереджене ставлення до певної етнічної групи.

Ще одним видом жартів, які надзвичайно складно перекладати та субтитрувати, є жарти із грою слів, адже вони належать до контекстуального та культурного середовища, що різняться у кожній країні та регіоні. Дж. Діас-Сінтас та А. Рамаел, посилаючись на праці П. Забалбескоа та Д. К'яро, визначають цей тип гумору, як той, що «посилається на особливості мови для досягнення певного ефекту» [40, с.222]. Переклад субтитрів для таких гумористичних одиниць є складним, оскільки треба не лише створити конфронтацію двох мовних структур із подібними формами, але і передати повністю зміст такої гри слів. Отже, субтитруючи їх, перекладач балансує між гумором та семантикою. Саме тому такі жарти рідко можна перекласти буквально. На думку Д. К'яро, найкращими стратегіями для перекладу гри слів є заміна або компенсація, про які вона детально пише у своїй книзі «Мова жартів: аналіз гри слів» («*The language of jokes: analysis verbal play*») [36, с. 77-99].

Окрім цього, в аудіовізуальних продуктах знаходимо візуальні жарти. Ефект таких жартів передається за допомогою візуального ефекту через монтаж, жести чи міміку акторів. Незважаючи на те, що у кожній культурі є відмінності у жестах, існує певна їх універсальність, яка була спричинена культурною глобалізацією та світовою популярністю певних жанрів кіно. Зважаючи на той факт, що візуальний гумор базується на образах, перекладачам субтитрів це значно спрощує роботу.

Дж. Діас-Сінтас додає також звукові жарти до класифікації, включаючи інтонацію, наголоси та інші звукові особливості мови. Так само, як і візуальні жарти, вони не потребують перекладу, адже покладаються на звукові ефекти кінострічки, що, у свою чергу, дещо спрощує роботу перекладачеві-субтитрувальнику [40, с.227-228].

Найбільш складним видом гумору є комплексні жарти, які поєднують у собі декілька ознак одночасно: посилаються на культуру, звук, зображення тощо. Поєднання гри слів, метафор, а також культурних аспектів є справжнім

викликом для перекладача субтитрів, який і так обмежений часовими та просторовими правилами.

Як підкреслює у своїй праці Д. К'яро, іноді деякі типи гумору з труднощами перетинають мовні, географічні та соціокультурні кордони. Часто режисери концептуалізують гумор по різному та бачать комічне у дуже різних ситуаціях [36]. Саме з цих причин успішний переклад субтитрів не завжди буде залежати від умінь та навичок, якими володіє перекладач.

«Коли справа доходить до перекладу гумору, операція виявляється такою ж відчайдушною, як і переклад поезії», - саме так пише про переклад жартів Р. Діот [42, с. 84]. Адаптуючи та субтитруючи жарти, перекладач може або зберегти його оригінальний зміст, або гостроту гумору. Дуже рідко виходить поєднати два елементи одночасно. Тобто, перекладач може переписати жарт на новий лад або ж буквально пояснити його, що призведе до втрати оригінального змісту та його емоційно-експресивного забарвлення [24, с.122].

Окремої уваги варті алюзії, оскільки їх потрібно не просто перекласти та субтитрувати, але і передбачити рівень освіченості глядачів кінострічки. Помилившись, перекладач може дібрати нецікаву аналогію або ж ускладнити її так, що глядач зовсім не зрозуміє алюзію.

Аби перекласти вузькоспеціалізовану лексику, часто на допомогу перекладачу залучають експертів, які добре розуміються на певній тематиці.

Усі вище описані специфічні вимоги, які висуваються перекладачеві субтитрів, ускладнюють його роботу, що іноді призводить до помилок у кінцевому варіанті перекладу. Саме тому, після виконання чорнового варіанту перекладу, відбувається його аналіз та вносяться правки. Цей етап часто займає набагато більше часу, аніж власне переклад.

На думку С. Радецької та Т. Каліщак, українське субтитрування на сьогоднішній день має певні проблеми, що запобігають його повноцінному розвитку. До найактуальніших проблем дослідниці відносять:

- залучення перекладачів-аматорів, які не мають достатнього практичного досвіду;

- відсутність навчання технікам перекладу аудіовізуальних продуктів у ЗВО України;
- відсутність стандартних критеріїв оцінювання кіноперекладу;
- надходження великої кількості іноземних фільмів, що, у свою чергу, скорочує час, витрачений на їх переклад [25, с.81].

Отже, враховуючи усі компетенції, якими має володіти перекладач субтитрів, можемо зробити висновок, що подальше вивчення теорії субтитрування та її практичне застосування не тільки викликає науковий інтерес, а є також актуальним для розвитку українського аудіовізуального перекладу.

Ми дотримуємося думки, що перекладач субтитрів має прагнути до еквівалентності та адекватності перекладу, у той самий час шукати творчі та креативні прийоми, щоб зберегти стиль та якість оригінального продукту.

Перекладаючи субтитри індонезійськомовних фільмів українською мовою, важливо пам'ятати не лише про технічні обмеження, але і про відмінності двох мовних та культурно-мовних систем. Оскільки структури української та індонезійської мов значно відрізняються між собою перекладачеві буває дуже складно передати оригінальну репліку з абсолютною точністю.

Для того, аби без перешкод долати такі труднощі, важливо уміти правильно обирати перекладацькі прийоми та стратегії при субтитруванні, які багато в чому залежатимуть як від технічних обмежень, так і від мовної ситуації та поставлених перекладацьких задач. Саме це ми і розглянемо у практичній частині нашого дослідження.

Висновки до другого розділу

Субтитруванням називають переклад діалогів оригінальної мови на мову цільової аудиторії, що відтворюються синхронно з мовленням персонажів та розташовуються у нижній частині екрану.

До переваг субтитрування відносимо той факт, що цей вид аудіовізуального перекладу є економічно вигідним та відносно швидким. Окрім цього, субтитрування чудово підходить для вивчення іноземної мови, оскільки глядач може чути оригінальну аудіодоріжку під час перегляду кінострічки.

Недоліками субтитрування є: втрата частини змісту через часові та просторові обмеження, а також розсіювання уваги глядачів, погляд яких протягом фільму фокусується на нижній частині екрану. Окрім цього, субтитрування – не найкращий різновид кіноперекладу для дітей та людей, що мають проблеми із зором.

Субтитруючи відеоматеріали, перекладач повинен розділяти їх на три ієрархічні рівні. До першого рівня мають відноситися ті елементи, які є обов'язковими для перекладу та є важливими для розуміння сюжету. У другому рівні варто виділяється та інформація, яка є частково необхідною, але за потреби може бути стиснута або скорочена. Третій рівень має необов'язкові деталі, які можна опустити, не втративши змісту.

Задля створення якісних субтитрів перекладач повинен не тільки досконало володіти двома мовами, але і знати певні правила та вимоги субтитрування. Їх повний перелік та детальний опис знаходимо у «Кодексі стандартів субтитрування» Я. Іварссона та М. Керол.

У процесі перекладу субтитрів важливими є як якісні, так і кількісні характеристики. До якісних характеристик відносимо адекватність та точність перекладу. Кількісні показники включають у себе час відтворення та читання субтитрів, а також число рядків та символів у рядках.

Професійний перекладач-субтитрувальник задля отримання якісного результату, повинен володіти 5 важливими компетенціями, серед яких: технічні навички, лінгвістичні та нелінгвістичні навички, а також аналітичні та стратегічні уміння.

Найбільші труднощі під час субтитрування виникають із жартами, грою слів, а також алюзіями, переклад яких ще більш ускладнюється, зважаючи на обмеження у просторі та часі. Перекладачеві важливо знати та розрізняти види

жартів, а також уміти підбирати для них правильні стратегії та техніки перекладу, які найкраще допоможуть балансувати між гумором та семантикою.

Саме тому, аби створити якісні субтитри, перекладач повинен досконало володіти теоретичною базою, а також напрацьовувати практичний досвід.

РОЗДІЛ 3. АНАЛІЗ ТЕХНІК, ВИКОРИСТАНИХ ПІД ЧАС ПЕРЕКЛАДУ СУБТИТРІВ ІНДОНЕЗІЙСЬКОМОВНИХ КІНОФІЛЬМІВ РІЗНИХ ЖАНРІВ

3.1 Класифікація перекладацьких технік для аналізу українських субтитрів індонезійськомовних фільмів.

Переклад субтитрів – це процес вивчення вихідного тексту, його аналіз та реконструкція на вихідну мову. Це стосується не лише передачі граматичного значення, але і наближення висловлювання, яке було б максимально схожим до оригіналу [44, с. 254]. Аудіовізуальний переклад не можна називати незмінною сутністю, оскільки мова та її використання дуже варіюються, в залежності від жанру [45, с.32]. Якщо говорити про переклад субтитрів, то він обов'язково повинен здійснюватися з урахуванням жанрових особливостей кінострічки.

На нашу думку, на це існує кілька причин. По-перше, кожен жанр має властиві риси, які часто відрізняють його від інших жанрів. До прикладу, комедія може містити в собі вільний та неформальний стиль, з використанням гумору та іронії, у той час як документальний фільм є більш серйозним і стриманим.

По-друге, від жанру залежить настрій та тематика кінострічки, які перекладач має повноцінно передати у субтитрах, не применшуючи емоцій, що мають пережити глядачі.

По-третє, залежно від жанру, простежуємо відмінності у використанні мовних виразів. Наприклад, у фільмах індонезійська молодь часто використовує англомовні слова, сленг та скорочення, про які перекладачеві індонезійськомовних кінострічок варто знати, аби передати їх правильно у перекладі.

Саме тому, працюючи з субтитрами для кінострічки будь-якого жанру, перекладач повинен знати перекладацькі стратегії та техніки і уміти використовувати їх у потрібний момент.

Варто зазначити, що класифікацією стратегій та технік перекладу цікавилася велика кількість лінгвістів та перекладознавців, серед яких: Е. Честерман, Л. Венуті, Ф. Шлеєрмахер та інші [6, с.25-27].

Ми ж у своїй роботі будемо звертатися до класифікації, яку запропонували Л. Моліна та А.У. Амбір у розвідці, присвяченій перекладацьким технікам [58, с.509-512]. Автори виділяють загалом велику кількість стратегій для перекладу, які для зручності використання вважаємо доцільним поділити на наступні категорії: лексичні, граматичні, стилістичні та семантичні.

Базуючись на вищезазначеній праці, виділяємо наступні лексичні стратегії: ампліфікація (додавання), скорочення або опущення, узагальнення, конкретизація, запозичення, встановлений еквівалент, калька, опис, дослівний переклад та дискурсивне творення.

До стратегій, що стосуються граматичних змін, відносимо: транспозицію (зміну граматичної категорії), зміну порядку слів, поділ речення та приєднання речень.

Техніки компенсації та метафоризації стосуються стилістичних змін, що відбуваються у перекладі.

Серед семантичних технік, які використовуються, аби краще передати значення тої чи іншої фрази, виокремлюємо: адаптацію або використання культурного еквіваленту, модуляцію (зміну точки зору або фокусу), заміну, а також варіацію.

Матеріалом практичної частини нашого дослідження стали кінофільми різних жанрів, взяті зі стрімінгової платформи Нетфлікс (*Netflix*), яка є чи не єдиною платформою, що пропонує широкий вибір сучасних індонезійських фільмів. Для дослідження ми обрали три кінострічки, які відрізняються жанром та настроєм: мелодраму «Ідеальна пара», драму «Любий Давиде», а також детективний триллер «Копіювальник».

На сьогодні, на жаль, не існує єдиної схеми здійснення перекладацького аналізу кінотексту, однак у роботі Т.В. Журавель зустрічаємо думку, що для

письмового перекладу, варто здійснювати аналіз у три етапи. Найпершим з них є передперекладацький аналіз, під час якого відбувається збір загальної інформації про жанр, стиль та засоби комунікації. Передперекладацький аналіз не варто недооцінювати, адже він допомагає сприйняти текст (у нашому випадку кінотекст) як єдине ціле, а також сформуванню певних уявлень та зрозуміти потенційні труднощі, які він може містити.

Під час другого, перекладацького етапу, здійснюється аналіз на лексичному, граматичному та семантичному рівнях. Саме у цей момент перекладач вирішує, які техніки та стратегії слід використати, аби відтворити кінотекст адекватно та якісно. Цей вибір часто залежить від чинників, що створюють перекладацьку ситуацію.

Третій етап, післяперекладацький, має на меті редагування перекладу та порівняння оригіналу та тексту перекладу, задля виявлення перекладацьких технік та їх доцільності [29, с.3].

Варто зазначити, що ми ставили за мету не перекласти субтитри, а проаналізувати готові рішення, які пропонує стрімінгова відеоплатформа *Netflix*. Таким чином перекладацький етап у нас тісно пов'язаний із післяперекладацьким. Зважаючи на це, вважаємо необхідним окреслити етапи проведення нашого дослідження.

Етап 1. Передперекладацький аналіз (бл. 6 годин)

Першопочатково було здійснено передперекладацький аналіз та переглянуто обрані кінострічки, з метою розуміння жанру, стилю та цільової аудиторії фільму, що допомогло скласти загальне враження про відеоматеріали та виокремити найбільш релевантні діалоги для подальшого їх аналізу.

Етап 2. Транскрибування оригінальної аудіодоріжки (бл. 4 годин)

Наступним етапом стало транскрибування обраних діалогів мовою оригіналу задля подальшого їх порівняння з українськими субтитрами. Цей етап був досить монотонним та зайняв більше часу, аніж попередній, оскільки вимагав концентрації, уваги, а також постійних пауз та відмотування фільму, задля повторного прослуховування реплік.

Етап 3. Повторний перегляд фільмів з увімкненими українськими субтитрами (бл. 8 годин)

Наступним етапом стало повторне відтворення кінофільмів із увімкненими українськими субтитрами, у процесі якого визначалися відмінності оригінальної доріжки та паралельно робилися примітки щодо використаних стратегій та технік перекладу.

Етап 4. Виокремлення та групування стратегій (бл. 3 годин)

Четвертим етапом стала організація та групування виокремлених перекладених субтитрів та використаних для їх перекладу технік задля створення їх рейтингу за частотою використання.

Етап 5. Оцінка частоти використання стратегій та якості виконаних субтитрів (бл. 2 год)

У заключній частині ми виділили найчастотніші техніки та здійснили оцінку якості субтитрів, базуючись на модель FAR Я. Педерсона [61].

Варто зазначити, що одиниця кіноперекладу залишається дискусійним питанням, яке не має чіткої та однозначної відповіді. Зважаючи на той факт, що майже у більшості випадків мовлення фільму є діалогічним, деякі учені вважають репліку одиницею кіноперекладу. До прикладу А. Галас, дотримується думки, що саме з реплік складається діалогічна єдність, тому розглядати одиниці, які є більшими або меншими є недоцільним, адже ними важко оперувати [5, с.143].

В. Герман вважає одиницею кіноперекладу певну мовленнєву подію, за якої герої фільму обмінюються репліками у певному контексті або певній ситуації. При цьому дослідник вірить, що саме контекст допомагає перекладачеві зрозуміти, яку стратегію варто використати під час перекладу [50, с. 13].

У той самий час В. Конкульовський одиницею перекладу розглядає мовленнєвий акт, що має свій початок та логічне завершення [13, с. 265].

У своєму дослідженні ми дотримуватимемося концепції, яку запропонував А. Галас та братимемо репліку як окрему одиницю діалогічного

кіномовлення. Вийнятками вважатимемо мовленнєві ситуації, де для розуміння контексту фрази треба було аналізувати дві репліки одночасно.

Аналізуючи українські субтитри для індонезійськомовних фільмів, ми стикнулися з низкою труднощів. По-перше, зважаючи на той факт, що в Україні індонезійські фільми не дуже поширені, *Netflix* пропонує малу кількість кінострічок, які мають українські субтитри. Таким чином, ми були дещо обмежені у виборі кінокартин.

По-друге, зважаючи на швидке мовлення індонезійців, нам часто доводилося уповільнювати фільми, а також повертатися до реплік по декілька разів, що значно уповільнювало процес перекладацького аналізу.

По-третє, на жаль, *Netflix* не дає жодної інформації про перекладачів субтитрів, тому ми не можемо оцінити досвід та практичні навички виконавця перекладу.

Однак, незважаючи на усі виклики, нам вдалося виокремити декілька оригінальних індонезійськомовних фільмів різного жанру з доступними україномовними субтитрами та повноцінно провести заплановане перекладацьке дослідження.

3.2 Специфіка перекладу субтитрів мелодрами «Ідеальна пара»

Найпершим фільмом, на який ми звернули увагу став фільм класичного жанру індонезійського кінематографу, мелодрама 2021 року під назвою «Ідеальна пара» (*A Perfect Fit*) індонезійської режисерки Хадрах Даен Рату (*Hadrah Daeng Ratu*) [32]. Це романтична кінострічка із вкрапленнями комедійних елементів, яка розповідає історію долі та заплутаного кохання двох молодих людей.

У кінофільмі ми спостерігаємо за Саскі, фешн-блогеркою з Балі, та Ріо, талановитим шевцем взуття. Усі їх зустрічі приносять обом проблеми, але це допомагає героям краще пізнати один одного та закохатися.

Проте кожен із них стоїть перед дилемою. Саскі має багатого нареченого на ім'я Дені, з яким вона має одружитися та який допомагає з лікуванням її

хворої матері. Ріо ж змушують зробити пропозицію Тіарі, своїй подрузі дитинства, що зацікавлена в розширенні власного бізнесу разом із хлопцем.

Обидва герої розуміють, що мають почуття один до одного, проте нічого не можуть вдіяти з обставинами, які склалися. За них усе вирішує доля. Підготовка до обох весіль супроводжується великою кількістю труднощів та нещасть, що змушує Саскі та Ріо подивитися на своїх наречених з іншої сторони, переосмислити власні цінності та зрозуміти, що фраза, яку вони повторювали один одному протягом фільму, «*Hidup tidak selalu bisa memilih yang terbaik*» («У житті не завжди обираєш найкраще»), не повинна стати на шляху їх кохання.

Дивлячись фільм уперше, спостерігаємо, що герої розмовляють правильною індонезійською мовою, лише інколи вдаючись до використання скорочень та сленгу, що загалом має позитивний вплив на цілісне сприйняття кінострічки.

Проаналізувавши переклад субтитрів, можемо виокремити наступні техніки, використані перекладачем.

Звертаючись до **лексичних технік**, перекладач субтитрів часто вдається до техніки додавання. Наприклад, фразу «*Coba merem, tenang, tenang*» яка дослівно перекладається як «Спробуйте заспокоїтися, заспокоїтися» у субтитрах читаємо як «Спробуйте заспокоїтися. Заплющте очі». Перекладач додав останню фразу, оскільки у самому фільмі Ріо заспокоюючи, протирає очі Саскі, коли на неї впала банка із фарбою.

Також на початку фільму спостерігаємо ще один цікавий випадок техніки додавання. Питання «*Mau?*» (дос. «Хочеш?»), яке ставить дизайнер подрузі Саскі, у субтитрах виступає значно довшим: «Теж хочеш, щоб поворожили?». На нашу думку, перекладач навмисне зробив вибір на користь цієї стратегії, аби питання краще вписувалося у контекст сцени.

Іншим прикладом додавання є репліка «*Nanti kalau dia mati benaran, repot lo kita ini*», україномовний відповідник якої звучить як «Бо якщо помре, будемо у великій халепі». Слово «*repot*» в індонезійському словнику KBBI має

декілька значень: *зайнятий, галасливий, неприємний, той, що в біді* [57]. Отже, можемо зробити висновок, що перекладач, використавши техніку додавання та розширивши переклад за допомогою українського відповідника «бути у великій халепі», досить точно доніс значення цієї фрази.

Наступною лексичною стратегією, до якої перекладач вдається, субтитруючи індонезійський фільм українською мовою, є техніка опущення, яка скорочує репліки, випускаючи певні слова. Проаналізуємо деякі з прикладів.

У перекладі репліки балійського дизайнера «*Untuk pesta pernikahan kami dan Saski, gaun pengantinnya harus dari aku. Oke?*» («Замовите ваше з Саскі весільне вбрання у мене, добре?») бачимо опущення словосполучення «*pesta pernikahan*», що означає «весілля». На нашу думку, перекладач зробив такий вибір навмисне, аби уникнути тавтології, а також вкластися в обмеження по кількості символів у рядку. Перекладена фраза займає два рядки субтитрів, та містить 53 символи: 22 у першому та 31 у другому, що повністю відповідає стандартним правилам субтитрування.

Фрази на кштал «*Kamu ikut atau tidak?*» (дос. «Ти йдеш зі мною чи ні?») є класичними для індонезійської мови. Дуже часто індонезійці додають уточнення «*...atau tidak?*» у кінці речень, аби щось перепитати. Для української мови такі розділові питання не є поширеними, саме тому у перекладеному відповіднику спостерігаємо вилучення цієї фрази і отримуємо просте питання «Ти зі мною?», що зберігає натуральність україномовних субтитрів.

Досить часто техніки додавання та опускання використовуються перекладачем одночасно, аби зробити переклад більш природнім та зберегти настрої сцени. Чудовим прикладом є фраза, яку говорить таксист, звертаючись до Саскі: «*Cium saja, Nona*». Українською ця одиниця субтитрована наступним чином: «Просто цьомніть його гарненько». Бачимо, що задля підтримки комічності романтичної сцени, перекладач доповнив субтитри пестливим словом «гарненько», у той час випустивши звертання «*Nona*», що означає «молода пані»[56].

Зустрічаємо також узагальнення, як ще одну лексичну стратегію. До прикладу, у фільмі речення «*Baca mantra ini*», субтитровано як «Прочитаєш це заклинання». На нашу думку, перекладачеві варто було залишити релігійну реалію «мантра», аби передати дух буддизму, яким проникнутий увесь кінофільм.

У деяких випадках перекладач дійсно звертається до транслітерації реалій: «*Bukan Cuma tulisan gringsing di blogmu saja yang menginspirasi orang*» («І не лише натхненний блог, присвячений герингсінгу»). З контексту не зовсім зрозуміло, що йдеться про візерунок, виконаний на батіку або іншій полотняній тканині. Саме тому, вважаємо необхідним додати уточнююче слово, аби український глядач мав уявлення, що мова йде про певний вид тканини.

Серед *граматичних технік* виділяємо транспозицію, як одну з найбільш уживаних. Під транспозицією розуміємо зміну граматичної категорії слова. Учені Л. Моліна та А.У. Амбір поділяють транспозицію на два види: вербалізацію та номіналізацію, що є частим явищем, під час перекладу з індонезійської мови на українську чи навпаки.

Прикладом вербалізації у фільмі «Ідеальна пара» є одиниця «*Sana!*», яка використовується для того, аби вказати на направлення та дослівно перекладається як «Туди!», але в субтитрах знаходимо вербалізований переклад «Ідіть!». Іншим прикладом є репліка «*Sudah dua piring dan tiga gelas kopi*» (дос. «Вже дві тарілки та три чашки кави»), яка в субтитрах перекладена як «Устиг два рази поїсти і випити три чашки кави». Вважаємо, що перекладач зробив правильний вибір, здійснивши транспозицію та додавши дієслова в українських відповідниках, що забезпечило узгодженість мовлення героїв.

Більше того, серед граматичних стратегій спостерігаємо також зміну порядку слів, що зумовлено відмінностями граматичних систем індонезійської та української мов. Наприклад, питання «*Ini kemeja siapa?*» дослівно звучало б «Це сорочка чия?», однак перекладач змінив порядок слів задля досягнення більш адекватного звучання українського відповідника («Це чия сорочка?»).

Стилістично перекладач також намагався зберегти настрій фільму, використовуючи техніку метафоризації. Слова ворожки «*Ikuti arah Bumi*», що дослівно мали б звучати як «Слідуй за напрямом Землі», були субтитровані у більш художній формі: «Обертайся в унісон із Землею», що зберегло настрій сцени, де Хандра ворожить Саскі. Схожою є репліка «*Buka pintu hatimu*» (дос. «Відкрий двері свого серця»). У субтитрах маємо більш стилізований переклад: «Відкрий серце для нового».

Найбільш цікавими для аналізу були **семантичні техніки**, серед яких найперше місце посідає модуляція, тобто зміна точки зору або фокусу в реченні задля досягнення його еквівалентного значення. Прикладів модуляції знаходимо безліч у фільмі. Наприклад, коли Саскі показує подрузі пару взуття у магазині, вона питає «*Lucu, nggak?*» (дос. Милі, чи не так?), але в субтитрах бачимо фразу «Як тобі оці?», яка семантично має те ж саме значення, проте виражена по-іншому. До речі, у цьому випадку також спостерігаємо класичне для індонезійської мови розділове питання, про переклад та адаптацію якого вже згадували раніше.

Ще одним прикладом модуляції є фраза, яку Саскі говорить своїй матері: «*Tidak boleh banyak pikiran*», що дослівно звучить як «Не можна багато думок», але субтитрована як: «Тобі потрібно уникати стресу».

Отже, бачимо, що перекладач часто вдається до семантичної техніки модуляції, аби правильно донести значення реплік та досягти адекватності перекладу українських субтитрів.

Хочемо відзначити, що усі написи, які містяться кінокартини субтитровані українською мовою, що вважається правильним підходом та дає глядачеві можливість повністю зануритися у кінострічку. Окремим випадком є субтитрування пісень. Зважаючи на правила субтитрування індонезійською мовою, запропоновані *Netflix*. Пісні, які мають відношення до сюжету кінострічки повинні бути субтитрованими [59]. Саме це ми спостерігаємо у фільмі «Ідеальна пара», коли подруга Саскі співає у кафе «Кебун» пісню про

кохання. У той самий час є цілком логічним чому трек, що звучить на початку кінокартини та грає роль музичного супроводу, залишився без субтитрів.

Незважаючи на те, що переклад субтитрів виконаний, на нашу думку, на високому рівні, нам все ж вдалося віднайти деякі розбіжності та помилки. Наприклад фраза «*Besok saya harus antar customer ke Banyuwangi*» (дос.«Завтра я маю відвезти клієнта до Баньювангі») у кінотексті перекладена як «Сьогодні ще поїздка до Баньювангі»). Маємо думку, що перекладач або зробив механічну помилку, або ж навмисно змінив часові маркери, аби продемонструвати поспіх кіносцени, де таксист квапить Саскі зробити Ріо штучне дихання.

Ще однією неточністю, яку ми помітили в українських субтитрах став переклад слова «*Pedanda*», що означає «релігійний лідер» або «жрець». У тексті ж субтитрів простежуємо, що спочатку перекладач використовує це слово у жіночому роді («*Pedanda sudah baca petiti kamu*» - «Тобі поворожила верховна жриця»), а згодом у чоловічому роді («*Ditunggu oleh Pedandanya*» - У жерця вже все готово). Зважаючи на той факт, що ці дві фрази сказані до того, як глядач вперше бачить релігійного лідера, це дещо спотворює його образ та заплутує аудиторію.

Отже, варто зазначити, що під час перекладу субтитрів для фільму «Ідеальна пара», перекладач вдавався до різного виду технік: додавання, опущення, адаптація, синонімічна заміна, уточнення, зміна порядку слів, поєднання речень, модуляцію тощо. Спостерігаємо, що іноді деякі техніки переплітаються в одиниці, що дещо ускладнює її класифікацію та здійснення перекладацького аналізу.

3.3 Специфіка перекладу субтитрів драми «Любий Давиде»

Ще одним фільмом, на який ми звернули увагу, стала драма «Любий Давиде» 2023 року режисера Лакі Кусванді (*Lucky Kuswandi*) [38]. Фільм, який розповідає про життя підлітків середньої школи, їх проблеми, злети та падіння.

У головній ролі бачимо відмінницю Ларас із небагатої сім'ї, яка всіма силами намагається бути найкращою в школі, аби отримати стипендію на навчання і вступити до університету.

Проте життя дівчини кардинально змінюється, коли школа дізнається про її сміливий фентезійний блог про кохання під назвою «*Dear David*» («Любий Давиде»), головним героєм якого є учень та гравець шкільної футбольної команди Девід.

Уся історія має на меті розповісти про підліткове кохання, а також показати шлях Ларас до її самосприйняття та усвідомлення себе як окремої особистості.

Оскільки головні герої фільму – підлітки, уся кінострічка насичена сленговими виразами, а також вкрапленнями англійської у їх мовлення. Як пише Путу Дева Віджая, професор індонезійського університету *Gadjah Nada University*, кількість англійських слів в індонезійському слензі є надзвичайно великою і з кожним днем лише зростає, охоплюючи майже всі аспекти життя індонезійців. На його думку, це пов'язано з глобалізацією та світовим домінуванням англійської мови.

Окрім цього, професор, посилаючись на аргументи праці Рези Прайоги та Хуснула Хатіми, стверджує, що англійська стала суспільним явищем для жителів великих міст, а особливо для Джакарти, де молодь вважає більш престижним розмовляти англійською, аніж їх рідною мовою [66]. Саме в джакартській школі і відбуваються події другої кінострічки, яку ми обрали матеріалом для нашого дослідження.

Зважаючи на *стилістику* мовлення персонажей, цей фільм, порівняно з попереднім, вимагав від нас значно більшої концентрації. Під час передперкладацького аналізу ми зробили висновок, що цільовою аудиторією кінострічки є молодь та підлітки старшої школи, оскільки діалоги героїв наповнені великою кількістю скорочень, сленгу, а також розмовною індонезійською. Це все вплинуло на стиль україномовних субтитрів, адже

перекладачеві важливо було зберегти неформальність мовлення головних персонажей.

Так, протягом усього фільму спостерігаємо у діалогах героїв використання розмовних еквівалентів слів «*saya*» (я), «*kamu*» (ти), «*tidak*» (не), «*gadis*» (дівчина), «*pacar*» (хлопець), які відповідно звучать як «*gue*», «*lu*», «*enggak*», «*sewek*», «*cowok*» та. Ймовірно, викликають труднощі у перекладачів, що жодного разу не чули «живої» індонезійської мови.

Більше того, у фільмі знаходимо велику кількість часток, таких, як «*kan*», «*lo*», «*ya*», які постійно додаються індонезійцями для підсилення сказаного. У перекладених субтитрах ці частки опускаються, адже вони є не характерними для української мови.

Протягом фільму перекладач вдається до **лексичних технік**, серед яких опущення, додавання, узагальнення, використання абсолютного еквіваленту тощо.

Бачимо техніку упрощення під час сцени фільму, де тренер на футбольному полі кричить «*Semua balik ke posisi*» (дос. Всі повертайтеся на позиції). У субтитрах представлений спрощений переклад «Гаразд, вертайтеся!», хоча просотрові обмеження дозволяли перекладачеві включити повну фразу до субтитрів. На нашу думку, таке скорочення було зроблене навмисне, аби мовлення тренера під час гри звучало більш строго і лаконічно.

Ще одним прикладом опущення є репліка «*Kamu tidak pernah makan risol?*», яка субтитрована як «Ти ніколи цього не їв?», випускаючи переклад побутової реалії «*risol*», оскільки з контексту сцени зрозуміло, що герої говорять про рісолле, вид смаженої індонезійської випічки.

Так само, які і у фільмі «Ідеальна пара» протягом усієї кінострічки зустрічаємо розділові питання, які в українських субтитрах перекладені як звичайні: «*La, mau teh, enggak?*» - «Ла, хочеш чаю?». Як уже було зазначено раніше, такий вид запитань є характерним для індонезійської мови, проте нечастим випадком для української.

Варто звернути увагу на техніку узагальнення, використану під час перекладу субтитрів. До прикладу, фразу «*Ganteng banget sekeluarga*» (дос. Дуже гарна сім'я) було перекладено, як «Вони всі такі гарні». На нашу думку, перекладач зробив правильний вибір, узагальнивши та випустивши слово «сім'я», оскільки у цій сцені присутня лише чоловіча половина родини Девіда, а прикметник «*ganteng*», який означає «вродливий», використовується лише по відношенню до чоловіків [55].

Ще один випадок узагальнення зустрічаємо на початку фільму під час розмови Ларас зі своєю мамою: «*Dia itu begadang karena kebanyakan anak, Ma. Kalau aku begadang buat UI*». Ця репліка перекладена як «Вона не спить, бо в неї забагато дітей. Я сиджу допізна, щоб вступити в університет».

Спостерігаємо, що *UI (Universitas Indonesia)*, який є найпрестижнішим ЗВО в Індонезії було генералізовано, аби глядачам було зрозуміло, про що йде мова.

Для перекладу індонезійських фразеологізмів, використовуються абсолютні еквіваленти української мови. Наприклад, «*Anak beasiswa suka cari muka*» перекладено як, «Студенти-стипендіати – підлабузники», де фразеологізм «*cari muka*» відповідає українському еквіваленту «підлещуватися», «бути підлабузником».

Фразеологізм «*main mata*», дослівний переклад якого «грати очима», у фразі «*Tak sedikit jalang yang berani main mata dengan kesayangannya itu*» субтитрований як «Багато рабинь фліртують з її хлопцем», що, на нашу думку, є абсолютним еквівалентом вихідного словосполучення.

Якщо говорити про **граматичні техніки**, то бачимо часте використання стратегії розділення речень. Наприклад, речення «*Kelihatan dari muka lu, muka orang enggak benar*», в україномовних субтитрах представлено двома реченнями: «У тебе все на обличчі. Це не обличчя гарної дівчинки». Або ж «*Bersenang-senanglah sedikit, jumping masa muda*», яке субтитроване як «Трохи розважайся. Ти ще молода». Тобто бачимо, що перекладач використав цю техніку, аби полегшити сприйняття речень та підтримувати ритм і форму мови для перекладу. Окрім стратегії розділення речень, також у фільмі знаходимо

зміну порядку слів та транспозицію (в основному вербалізацію). Наприклад, однослівну репліку «*Konsentrasi!*», яка є іменником, перекладач вербалізував і в українських субтитрах вона вже звучала як дієслово: «Зосередься!».

Семантична техніка модуляції є найбільш цікавою для дослідження, оскільки зазвичай репліки вихідної мови та мови перекладу суттєво відрізняються, у той самий час зберігаючи однаковий зміст та значення. До прикладу, мама Ларас, розмовляючи зі своєю донькою, тяжко зітхає, приказуючи «*Eh, ini anak*», що дослівно можна було б перекласти «От же ж дитина». Проте в українських субтитрах спостерігаємо зміну фокусу та бачимо дорікання матері «Ти ніколи не слухаєш», яке семантично є близьким до оригінальної фрази. Ще одним прикладом збереження семантики є момент гри Девіда на футбольному полі, коли гравці повторюють «*Ayo! Aduh! Ayo, bro*», у той час як в україномовних субтитрах це повторення містить перелік дієслів із закликом: «Так! Ну ж бо! Біжи! Приймай!».

Таким чином, під час перекладу субтитрів українською мовою для індонезійської драми «Любий Давиде» перекладач вдавався до технік, які б не ускладнювали мови героїв, і, водночас, зберігали неформальний стиль кінострічки та оригінальний зміст реплік.

3.4 Специфіка перекладу субтитрів детективного триллера

«Копіювальник»

Головною героїнею фільму «Любий Давиде» стала Шеніна Синнамон (*Shenina Cinnamon*), яка також грає у гостросюжетному фільмі «Копіювальник» («*Penyalin Cahaya*») 2021 року [62], що був обраний нами для аналізу. Фільм режисера Регаса Бханутеджі (*Wregas Bhanuteja*) є триллером та водночас містить елементи детективного жанру.

У центрі сюжету - головна героїня на ім'я Сур'яні, дівчина з простої сім'ї, студентка першого курсу коледжу, яка вчиться на стипендію та у вільний час займається дизайном сайту для університетської драматичної групи «Мата Харі».

Успіх групи, що приносить нагороду у театральному фестивалі, ініціює офіційний вступ сором'язливої дівчини до їх лав: Сур'яні запрошують на вечірку до будинку Рами, багатого учасника театального колективу.

На вечірці Сур'яні вперше пробує алкоголь, а наступного ранку знаходить у себе на сторінці власні фотографії у нетверезому стані, через що комісія відмовляє дівчині у стипендії.

Сур'яні починає шукати пояснення того, що сталося, а натомість розкриває правду про Раму, який використовував знімки її частин тіла та інших учасників групи для абстрактних інсталяцій театру. Основна ідея фільму – несправедливість і боротьба, з якою стикаються жертви, що змушені мовчати перед багатством і владою.

Перш ніж перейти до перекладацького аналізу, хочемо зазначити, що фільм «Копіювальник» має схожий неформальний стиль діалогів, як і кінострічка «Любий Давиде». У більшості випадків діалоги відбуваються між молодими людьми, що активно використовують англіцизми, сленг та скорочення у своїй мові. Така нестабільність мовної норми безперечно ускладнює роботу перекладача субтитрів.

Серед найбільш вживаних *лексичних технік* простежуємо знову ж таки опущення. Наприклад, коли Сур'яні хоче повернутися додому після вистави, хлопець з театальної групи на ім'я Тарік перепитує її: «*Pulang karena acara keluarga?*» (дос. Повертаєшся додому для сімейного заходу?). Проте в українських субтитрах маємо лише коротке питання «Сім'я?» з опущенням усіх деталей. Вважаємо, що перекладач навмисне використав техніку опущення, оскільки Сур'яні перед цим наголошує на тому, що вона повертається додому, бо має сімейну подію. Ця стратегія допомагає уникнути повторення уже раніше сказаної інформації.

За допомогою перекладацької техніки додавання, субтитровані репліки фільму звучать більш природньо. До прикладу, коли мама Сур'яні вітається з нею, оригінально привітання звучить як «*Selamat, ya!*», але, щоб продемонструвати відносини між донькою та матір'ю, перекладач додає слово

«рідна» і привітання набуває більш пестливого характеру. Схожий приклад бачимо, коли Сур'яні прощається з групою і у відповідь отримує «*Hati-hati, Sur*» (дос. Будь обережна, Сур!). У перекладі знову спостерігаємо додавання пестливого слова: «Бувай, мила Сур».

Лексичну техніку уточнення бачимо під час розмови Сур'яні з її мамою, коли дочка допомагає матері швидко знайти телефон за допомогою комп'ютера. Саме в той момент її мати каже: «*Ga sia-sia gua nyekolahin lu di jurusan komputer*» (дос. Я не даремно відправила тебе на комп'ютерну спеціальність). В українських субтитрах маємо певне звуження, уточнення сенсу фрази: «Я рада, що ти вивчаєш програмування». На нашу думку, дослівний переклад був би більш точним, оскільки із самого фільму не до кінця зрозуміло, яку спеціальність має Сур'яні в коледжі, чи то дизайн, чи то програмування.

Цікавим є також те, як на український лад було адаптоване мусульманське привітання «*Assalamualaikum*». У перекладі використаний український відповідник «Боже помагай», яким вітаються у сільській місцевості, коли бачать, що люди виконують якусь роботу.

Серед **граматичних технік** перекладу знаходимо транспозицію (як вербалізацію, так і номіналізацію), поєднання речень, а також зміну порядку слів.

Так само, як і в попередніх кінострічках, простежуємо використання модуляції, як **семантичної техніки** перекладу. Наприклад, фраза «*Ada acara keluarga soalnya*» (дос. Там сімейна подія) субтитрована українською як «Мене чекає сім'я». Або ж «*Iya, Bang, soalnya, pasti bantuan Ibu*» перекладена як «Я потрібна матері». Як ми вже зазначали раніше, незважаючи на те, що репліка на вихідній мові та перекладена репліка повністю відрізняються одна від одної, їх значення залишається суттєво близьким, що є позитивним аспектом з точки зору семантичної сумісності.

3.5 Загальна оцінка перекладацьких технік та якості українських субтитрів для індонезійськомовних фільмів.

Як можемо бачити, техніки, які використані перекладачами для субтитрування індонезійськомовних фільмів українською мовою повторюються у різних жанрах. Найбільші відмінності спостерігаємо лише з точки зору стилістики, однак у фільмах, де молодь грає головні ролі, стилістичні аспекти є досить схожими (використання неформальної мови, велика кількість скорочень, англіцизми тощо).

Проаналізувавши разом 258 одиниць кінотексту, ми виділили певну закономірність та частоту використання різних перекладацьких трансформацій, які представлені у Твблиці 1:

Таблиця 1. Частота використання перекладацьких технік під час субтитрування індонезійських фільмів українською мовою

№.	Тип перекладацької техніки	Кількість	Частота використання (%)
1.	Модуляція	67	25, 97 %
2.	Опущення	59	22, 87 %
3.	Додавання	34	13, 18 %
4.	Транспозиція	32	12, 40 %
5.	Узагальнення	22	8, 53 %
6.	Розділення речень	18	6, 98 %
7.	Поєднання речень	13	5, 04 %
8.	Уточнення	8	3, 10 %
9.	Транслітерація	5	1, 94 %

Як бачимо, семантична техніка модуляції та лексична техніка опущення мають майже однакові кількісні показники по частоті використання. На нашу думку, причиною цього є те, що перекладач завжди намагається знайти якнайкращий еквівалент, у той самий час маючи справу із просторовими обмеженнями у 35-40 символів на рядок.

Звісно, отримані результати не є точними, оскільки деякі одиниці кінотексту (репліки) містили в собі одразу декілька технік одночасно. Більше того, не виключено, що ми могли зробити похибку, помилково класифікувавши техніку перекладу репліки. Варто зазначити, що на застосування перекладацьких трансформацій завжди впливає низка чинників, які разом створюють перекладацьку ситуацію [4], однак запропонована таблиця відображає приблизну картину того, як перекладачі, субтитруючи індонезійські фільми українською мовою, вдаються до використання різноманітних стратегій, і на які з них варто звертати увагу у першу чергу.

Аби оцінити якість виконання проаналізованих субтитрів, скористаємося моделлю FAR, яка була запропонована дослідником зі Стокгольму, Я.

Педерсоном. Абревіатура складається із трьох показників:

- *Functional equivalence* (функціональна еківалентність): оцінка функціональної, семантичної та жанрової відповідності;
- *Acceptancy* (адекватність): оцінка дотримання нормам мови перекладу;
- *Readability* (читабельність): оцінка читабельності, час появи та зникнення на екрані, розділення субтитрів на рядки тощо [61].

Важливим є те, що ця модель найкраще підходить для аналізу готових субтитрів та допомагає оцінити їх якість, незважаючи на те, хто працював над їх створенням.

Уважно проаналізувавши кожен із фільмів, робимо висновок, що над перекладами українських субтитрів працювали професіональні перекладачі. По-перше, з точки зору функціональної еківалентності, спостерігаємо відповідність субтитрів жанру кінострічки, а репліки героїв звучать природньо, з урахуванням їх віку та цільової аудиторії.

По-друге, норми української мови було повністю дотримано. Ми не зустріли ані орфографічних, ані лексичних, ані граматичних помилок. Звісно, ми помітили деякі розбіжності між оригінальним звуковим супроводом та українськими субтитрами, проте вони були незначними та не впливали на сюжет та загальну картину фільму.

По-третє, проаналізовані українські субтитри повністю відповідають третьому критерію моделі FAR. У них добре дотриманий таймінг, адже субтитри вчасно змінювали один одного, довго не затримуючись на екрані, не розтягувалися більше ніж на два рядки по 35-40 символів та були відтворені гротескним шрифтом (шрифтом без засічок) білого кольору, що сприяло читабельності та швидкому скануванню тексту.

Важливо наголосити, що ця модель оцінки якості субтитрів добре підходить для аналізу готових продуктів, незалежно від того, ким вони були створені: аматорами чи професіоналами.

Глядачі, читаючи якісно перекладені субтитри, часто навіть не помічають, що цей процес стає автоматизованим. Саме це і є головною метою субтитрування: зробити текстовий супровід не тільки зрозумілим, але і, в якомусь роді, непомітним.

На нашу думку, необхідним етапом аналізу субтитрів кінофільму є огляд зворотнього зв'язку від глядачів та професійних критиків, що допомагає зрозуміти доцільність використання тих чи інших стратегій. Погляд «з боку» є важливим під час створення субтитрів, адже, як пише В. Вілс, техніки, використані під час перекладу, залежать також і від особистої реакції перекладача на оригінал, адже він не тільки адаптує його на іншу мову, але першопочатково є реципієнтом оригінального текстового супроводу.

Висновки до третього розділу

Таксономію перекладацьких стратегій та технік пропонувала велика кількість учених. Ми ж у своєму дослідженні користувалися класифікацією, Л. Моліни та А.У. Амбір, оскільки вона є найбільш повною та зачіпає лексичний, граматичний, семантичний та стилістичний рівні мови.

Аналіз якості субтитрів та використаних перекладацьких технік ми здійснювали у 5 етапів: Етап 1. Передперекладацький аналіз, Етап 2. Транскрибування оригінальної аудіодоріжки, Етап 3. Повторний перегляд фільмів з українськими субтитрами, Етап 4. Виокремлення та групування

стратегій, Етап. 5. Оцінка частоти використання технік та якості виконаних субтитрів.

Проаналізувавши фільми різних жанрів (мелодраму, драму та триллер), ми дійшли висновку, що жанрові особливості, в основному, впливають на стиль субтитрів. Окрім цього, має значення вік героїв фільму та цільова аудиторія, на яку фокусується стрічка. У залежності від цього буде змінюватися стиль мовлення персонажей, що, у свою чергу, впливатиме на стилістику україномовних субтитрів.

У всіх трьох фільмах перекладачі звертаються майже до одних і тих самих стратегій, що дало можливість простежити певну закономірність і створити таблицю найчастотніших перекладацьких технік. Серед них ми виділяємо (за частотою вживання): модуляцію (25, 97 %), опущення (22, 87 %), додавання (13, 18 %), транспозицію (12, 40 %), узагальнення (8, 53 %), розділення речень (6, 98 %), поєднання речень (5, 04 %), уточнення (3, 10 %), транслітерацію (1, 94 %). У дослідженні ми аналізували репліку як окрему одиницю діалогічного мовлення, що допомогло нам здійснити кількісні розрахунки.

Для оцінки субтитрів ми використали модель FAR, запропоновану дослідником Я. Педерсоном, яка дає можливість досліджувати якість субтитрів за тьома критеріями: функціональністю, адекватністю та читабельністю. Проаналізувавши обрані індонезійськомовні кінострічки за моделлю FAR, робимо висновок, що для їх субтитрування українською мовою було залучено досвідчених перекладачів, які змогли якісно адаптувати фільми для української аудиторії.

ВИСНОВКИ

Отже, під час проведення дослідження з теми «Особливості перекладу субтитрів індонезійськомовних фільмів українською мовою» нами було досягнуто заздалегідь поставленої мети – було визначено найбільш вживані перекладацькі техніки, які використовуються для перекладу субтитрів індонезійських фільмів на українську мову. У ході роботи над науковим доробком було проаналізовано три кінокартини різних жанрів, які представлені на стрімінговій відеоплатформі *Netflix*: мелодраму «Ідеальна пара», драму «Любий Давиде» та триллер «Копіювальник». За результатами нашого дослідження, перекладачі, які працювали над створенням українських субтитрів, користувалися наступними перекладацькими техніками: модуляцією (25, 97 %), опущенням (22, 87 %), додаванням (13, 18 %), транспозицією (12, 40 %), узагальненням (8, 53 %), розділенням речень (6, 98 %), поєднанням речень (5, 04 %), уточненням (3, 10 %), транслітерацією (1, 94 %). Усього було проаналізовано 258 одиниць, при цьому кожна одиниця відповідала окремій репліці, що дозволило нам отримати зазначені вище кількісні показники.

З огляду на це, робимо висновок, що основний фокус перекладачів був на відтворенні семантичного значення реплік, а також на дотриманні правил субтитрування. Саме з цих причин модуляція та опущення є найбільш використовуваними перекладацькими трансформаціями.

У першому розділі наукової роботи було проаналізовано поняття аудіовізуального перекладу, його історія, різновиди та особливості. Нами було встановлено, що, зважаючи на стрімкий розвиток кінематографу у світі, потреба у вивченні АВП з кожним роком тільки зростає, а велика кількість українських та закордонних дослідників присвячують свої праці цій галузі перекладознавства.

У свою чергу, ми дали характеристику українському аудіовізуальному перекладу, який є досить молодим, адже довгий час радянські та пострадянські обмеження не давали йому повноцінно розвиватися.

Під час дослідження було встановлено, що до найбільш поширених видів аудіовізуального перекладу відносять субтитрування, дублювання та закадровий переклад, використання яких залежить від перекладацьких традицій кожної країни. Більше того, ми також звернули увагу на інклюзивність кіноперекладу, розглянувши аудіоопис та інтерлінгвістичні субтитри як форми медіадоступності для людей із обмеженнями зору та слуху.

Нам також вдалося ознайомитися з різними назвами та дефініціями аудіовізуального перекладу. Орієнтуючись на існуючі розвідки дослідників цієї галузі, ми охарактеризували АВП як вид перекладу, що відповідає за передачу змісту з однієї мови на іншу за допомогою звукової та візуальної комунікації, зосереджуючись не тільки на мовленні, але і на звукових ефектах, музиці та образах.

У другому розділі ми звернули увагу на субтитрування як окремий вид аудіовізуального перекладу, а також виявили його переваги та недоліки. Ми визначили, що перевагами субтитрування є їх фінансова економічність та швидкість, а також можливість використання під час вивчення іноземної мови. Серед недоліків ми простежуємо: просторові та часові обмеження, які спричиняють втрату певної частини оригінального змісту, а також розсіювання уваги глядача.

Були проаналізовані також компетенції, якими повинен володіти професійний перекладач, аби створювати якісні субтитри до кінофільмів. До них ми відносимо не лише досконале володіння мовою оригіналу та мовою перекладу, але і знання технічних вимог субтитрування, які впливають на сприйняття та читабельність реплік на екрані. Професійний перекладач-субтитрувальник задля отримання якісного результату повинен володіти 5 важливими типами навичок, серед яких: технічні навички, лінгвістичні та нелінгвістичні навички, а також аналітичні та стратегічні уміння.

Працюючи з субтитрами, важливо розділяти їх на три ієрархічні рівні, які допомагають визначити, які одиниці можна опустити, а які варто залишити у перекладі. До першого рівня мають відноситися ті елементи, які є

обов'язковими та важливими для розуміння сюжету. У другому рівні виділяється частково необхідна інформація, яка, за потреби, може бути стиснута або скорочена. Третій рівень містить необов'язкові деталі, які можна опустити, не втративши змісту. В індонезійській мові до таких деталей відносимо вигуки, повторення слів, а також частки «*kan*», «*lo*», «*ya*» тощо.

У науковому доробку були також детально описані певні труднощі та виклики, з якими перекладачам доводиться справлятися, субтитруючи кінострічки. До них ми віднесли переклад жартів, гри слів, а також алюзій, які вимагають окремої уваги та детального опрацювання. Ми дійшли висновку, що професійні перекладачі субтитрів повинні знати та розрізняти види жартів, а також уміти підбирати для них правильні стратегії та техніки перекладу, аби не лише передати гумор сцени, але і зберегти семантичне значення та адекватність перекладеної стрічки.

Третій розділ присвячений практичному застосуванню теоретичних знань та містить якісні і кількісні результати нашого дослідження. Використавши таксономію А. Моліни та А.У. Амбір, було охарактеризовано вибір перекладацьких технік, застосованих в українських субтитрах індонезійськомовних фільмів. Ми з'ясували, що стратегії та техніки багато чому залежать від перекладацьких ситуацій, а також мотивів того чи іншого перекладацького рішення. Окрім цього, ми дійшли висновку, що стратегії та техніки перекладу субтитрів не завжди підпорядковуються жанровій специфіці кінострічки. Таке заключення може бути обумовлена тим, що обрані фільми відповідають приблизно одній і тій же цільовій аудиторії, що призвело до схожості у мовленні персонажів фільмів. Саме з цих причин дослідження технік перекладу субтитрів інших жанрів (наприклад, фантастики, документального кіно чи фільму жахів), безумовно, викликає науковий інтерес для подальших розвідок.

Також було виконано аналіз якості україномовних субтитрів для обраних індонезійськомовних кінострічок за моделлю FAR, запропонованою Я. Педерсоном. Це допомогло дійти висновку, що для їх створення

відеоплатформа *Netflix* залучає досвідчених перекладачів, які можуть якісно адаптувати фільми для української аудиторії, дотримуючись правил та стандартів субтитрування.

Таким чином, вивчення субтитрування як окремої галузі перекладу є важливим у сучасному медіасередовищі. На основі проведеного дослідження ми прийшли до висновку, що з метою досягнення високої якості субтитрування важливо не лише вивчати перекладацькі техніки та стратегії, але й віддавати належну увагу їх практичному використанню. Це пояснюється тим, що процес перекладу субтитрів є складним та залежить від різноманітних лінгвістичних та екстралінгвістичних особливостей, а також від технічних та просторових обмежень.

Загалом, тема дослідження є актуальною для її подальшого вивчення, адже індонезійський кінематограф поступово виходить на міжнародну сцену та привертає все більше уваги. Зростаючий інтерес до індонезійських фільмів, їх стилістики, сюжетів та творчого підходу відкриває широкі можливості для їх субтитрування українською мовою. Вивчення перекладацьких технік і стратегій допомагає зберегти й передати унікальну культурну спадщину, що сприяє культурному обміну між українським та індонезійським народами. Слід підкреслити, що по мірі розвитку кінематографу Індонезії, буде зростати й необхідність дослідження даної тематики.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абабілова Н. М., Усаченко І. В. Аудіовізуальний переклад як виклик для сучасних перекладачів. Науковий вісник Херсонського державного університету.
URL: <https://tsj.journal.kspu.edu/index.php/tsj/article/view/573/551>
2. Бідасюк Н. В. Синхронний аудіовізуальний переклад : виклики професії / Н. В. Бідасюк, І. М. Кучман // Ученые записки Таврического национального университета им. В. И. Вернадского. – Серия «Филология. Социальные коммуникации». – Том 25 (64). – №4. – Часть №1. – С.48–52.
URL: http://elar.khmnpu.edu.ua/jspui/bitstream/123456789/3635/1/Бідасюк_Кучман_стаття.pdf
3. Богдан Батрух: «Якщо не українізувати кінопрокат сьогодні, це не вдасться зробити ніколи» — Детектор медіа, 3 лютого, 2006
URL: <https://detector.media/infospace/article/6382/2006-02-03-bogdan-batruxh-yakshcho-ne-ukrainizuvaty-kinoprokat-sogodni-tse-ne-vdastsya-zrobyty-nikoly/>
4. Бухольц Н. А. Відтворення ідіолекту персонажів анімаційних фільмів у перекладі : дис. канд. філол. наук. Київ, 2016. 273 с.
5. Галас А.С. Відтворення особливостей драматичного діалогу в перекладі. Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки. 2011. С.142–147.
6. Гуз О. П. Основи перекладознавства : конспект лекцій. Луцьк : Вежа-Друк, 2021. – с.25-27.
URL: <https://evnuir.vnu.edu.ua/bitstream/123456789/20243/1/pereklad.pdf>
7. Енциклопедія перекладознавства Handbook of Translation Studies. Том 1 Кальніченко О. А., Черноватий Л. М – с. 29
8. Журавель Т. В. Кінопереклад як вид аудіовізуального перекладу і його становлення в Україні та світі / Т. В. Журавель // Науковий вісник ДДПУ імені І. Франка. Серія «Філологічні науки (мовознавство)». -2018. -№ 10. - С. 35-38. URL: http://ddpu-filolvisnyk.com.ua/uploads/arkhiv-nomerov/2018/NV_2018_10/11.pdf

9. Закон України «Про засади державної мовної політики» від 13.07.2012, стаття 23, пункт 4. URL:
https://zakononline.com.ua/documents/show/326977___553603
10. Закон України «Про кінематографію» від 13.01.1998, стаття 14.
URL: https://zakononline.com.ua/documents/show/197902___570332
11. Іжик М.О. Індонезійсько-український словник – К. : Четверта хвиля, 2013. – 336 с.
12. Кінопереклад як особливий тип аудіовізуального перекладу / А. П. Мельник // Наукові записки Національного університету "Острозька академія". Серія : Філологічна. - 2015. - Вип. 58. - С. 110-112. URL:
http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nznuoaf_2015_58_43
13. Конкульовський В. До визначення одиниці перекладу кінокомедій / В. Конкульовський // Наукові записки. Серія: Філологічні науки (мовознавство). – Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка. – Вип. 104. – Ч. 1. – 2012. – С. 263–266.
14. Конкульовський В., Возник Н. Субтитрування як один з видів аудіовізуального перекладу. Наукові записки. Серія : Філологічні науки. Вип. 187. С. 634–639. URL:
<https://journals.indexcopernicus.com/api/file/viewByFileId/1247101.pdf>
15. Литвин В. Історія України: підручник / Відп. ред. В. Смолій. НАН України. Інститут історії України. — К.: Наукова думка, 2013. 991 стор. ISBN 978-966-00-1356-8 (Розділ 26. Два десятиліття «застою» (1966—1985))
URL: <https://westudents.com.ua/glavy/30015-stan-rozvitku-osvti-kulturi.html>
16. Литвин, І. М. (2020) Актуальні питання аудіовізуального перекладу: проблема типології. Вісник гуманітарного наукового товариства, Т. 20. с.228 -232
17. Лукьянова Т.Г. Теоретичні аспекти кіноперекладу з англійської на українську мову. Вісник Харківського національного університету ім. В.Н. Каразіна. 2011. No 973. Сер. Романо-германська філологія. Методика викладання іноземних мов. Випуск 68. С. 183–187.

URL:

<http://dspace.univer.kharkov.ua/bitstream/123456789/6536/2/11ltgnum.pdf>

18. Меморандум Про Співпрацю Між Міністерством Культури І Туризму України, Дистриб'юторськими Компаніями України Та Демонстраторами Фільмів — Міністерство Культури і Туризму України, 22 грудня 2006 року.

URL: https://zakononline.com.ua/documents/show/142394__142394

19. Наказ № 1 «Про дублювання або озвучення чи субтитрування державною мовою іноземних фільмів» — Кабінет Міністрів України, 18 січня 2008.

URL: <http://consultant.parus.ua/?doc=06TSSCE72A>

20. Особливості викладання аудіовізуального перекладу у вищій школі / О. Куца // Науковий вісник Чернівецького університету : Германська філологія. - 2015. - Вип. 740-741. - С. 106-109

URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvchnugf_2015_740-741_31

21. Особливості субтитрування як напряму перекладацької діяльності / С. В. Єлісеєва // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія : Філологія. - 2018. - Вип. 32(2). - С. 158-160. URL: http://vestnik-philology.mgu.od.ua/archive/v32/part_2/44.pdf

22. Постанова Кабінету Міністрів України №20 «Деякі питання порядку розповсюдження і демонстрування фільмів» від 16 січня 2006 року.

URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/20-2006-п#Text>

23. Постанова Кабінету Міністрів України №551 «Про внесення змін до Положення про державне посвідчення на право розповсюдження і демонстрування фільмів» від 21 червня 2010 року.

URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/551-2010-п#Text>

24. Пушина В., Сітко А. Особливості аудіовізуального перекладу. Sociocultural and Pragmatic Aspects of. Translation / Interpreting. С. 119–124. URL: [https://er.nau.edu.ua/bitstream/NAU/47717/1/\(19\)Особливості%20аудіовізуального%20перекладу.pdf](https://er.nau.edu.ua/bitstream/NAU/47717/1/(19)Особливості%20аудіовізуального%20перекладу.pdf)

25. Радецька С. В. Субтитрування як вид аудіовізуального перекладу: переваги та недоліки / С. В. Радецька, Т. Т. Каліщак // Наукові записки [Ніжинського державного університету ім. Миколи Гоголя]. Філологічні науки. - 2016. - Кн. 2. - С. 81-84.
URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzfn_2016_2_17
26. Рішення Конституційного суду України у справі за конституційним поданням 60 народних депутатів України про офіційне тлумачення положень частини другої статті 14 Закону України "Про кінематографію" (справа про розповсюдження іноземних фільмів) від 20 грудня 2007 року, справа №1-46/2007
URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/v013p710-07#Text>
27. Софієнко І. В. Становлення кіно-перекладу в Україні// Мовні і концептуальні картини світу. — 2014. — Вип. 50(2). — С. 401—405
28. Стаття за 13.04.2012 «Кінопрокат українською: чи є шанс?». URL: https://web.archive.org/web/20170206034422/http://ua.telekritika.ua/daidzhest/2012-04-13/71204?theme_page=40&
29. Т.В. Журавель (2019). Особливості здійснення перекладацького аналізу кінотексту (на матеріалі кінотрилогії " Хоббіт"). URL: <https://er.nau.edu.ua/bitstream/NAU/40921/1/Особливості%20здійснення%20перекладацького%20аналізу%20кінотексту.pdf>
30. Українські медіа, ставлення та довіра у 2022 р.
URL: <https://internews.in.ua/wp-content/uploads/2022/11/Ukrainski-media-stavlennia-ta-dovira-2022.pdf>
31. Як відбувається переклад фільмів?/ URL: <https://translate.jurklee.ua/uk/kak-proishodit-perevod-filmov-i-rol-perevodchika-v-etom/>
32. A Perfect Fit (Ідеальна Пара) [Кінофільм]. 2021, Netflix. URL: https://www.netflix.com/watch/81327369?trackId=254814401&tctx=3%2C1%2C3213d32f-76fa-42f9-8bd7-99a9fb14404e-242680057%2CNES_D688F30A7E64965E5012C27DD34AA1-E5FEE6D9B8A930-

6C7C90A85C_p_1683614543150%2Cunknown%2C%2C%2C%2C%2CVideo%3A81327369%2CdetailsPagePlayButton

33. Analysis of fixed language in the subtitled documentary film "The Real Da Vinci Code". *Avanca Cinema* 2013. – P. 3-4
34. Anderman G. *Audiovisual Translation: Language Transfer on Screen* / G. Anderman, J. Diaz-Cintas., 2009. – c.26-28. URL: https://www.academia.edu/13709644/Audiovisual_Translation_Language_Transfer_on_Screen
35. Chaume, F. "The turn of audiovisual translation. New audiences and new technologies." *Translation Spaces* 2, 2013, pp. 107-125.
36. Chiaro, Delia (1992) *The Language of Jokes: Analysing Verbal Play*. – c.77-99 URL: <https://archive.org/details/languageofjokesa0000chia/page/92/mode/2up>
37. De Linde, Z., and N. Kay. 1999. *The Semiotics of Subtitling*. Manchester: St. Jerome.
38. *Dear David (Любий Давиде) [Кінофільм]*. 2023, Netflix. URL: https://www.netflix.com/watch/81476986?trackId=254761469&tctx=3%2C0%2C9ae27b54-2632-40e5-be31-396cf6234e54-154161174%2CNES_D688F30A7E64965E5012C27DD34AA1-E5FEE6D9B8A930-5D431E914B_p_1683629222214%2Cunknown%2C%2C%2C%2C81476986%2CVideo%3A81476986%2CminiDpPlayButton
39. Díaz Cintas, Jorge, Orero, Pilar & Remael, Aline. 2007. *Media for All. Subtitling for the Deaf, Audio Description, and Sign Language*. Amsterdam & New York: Rodopi. – c.13-14
40. Díaz-Cintas, J., & Remael, A. (2014). *Audiovisual translation: subtitling*. New York: Routledge – c. 217- 228. URL: https://kupdf.net/download/audiovisual-translation-subtitling_5908855adc0d602607959e90_pdf
41. Díaz-Cintas, Jorge. 2019. "Audiovisual Translation", in Erik Angelone, Maureen Ehrensberger- Dow and Gary Massey (eds) *The Bloomsbury Companion to Language Industry Studies*. London: Bloomsbury.

URL: https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/10064975/1/Chapter%2010%20Diaz-Cintas_Final_AcceptedManuscript.pdf

42. Diot, Roland. 1989. "Humor for Intellectuals: Can It Be Exported and Translated? The Case of Gary Rudeau's In Search of Reagan's Brain." *Meta* 34 (1): 84–87. URL: <https://www.erudit.org/fr/revues/meta/1989-v34-n1-meta323/002570ar.pdf>
43. *Film History: An International Journal*. Vol.23. Issue 1-2. P. 81-94 URL: https://www.jstor.org/stable/10.2979/filmhistory.25.1-2.81?read-now=1&oauth_data=eyJlbWFpbCI6Im5hc3Rhc3lhLnNvcmlrYS45OUBnbWZpY20iLCJpbnN0aXR1dGlvbklkcyI6W119&seq=1#page_scan_tab_contents
44. Fitria, T. N. (2019). Translation Technique of English into Indonesian Subtitle in "Bhaijan Bajrangi" Movie. *ELS Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities*, 2(2), 253-265. URL: https://www.academia.edu/44147869/Translation_Technique_of_English_into_Indonesian_Subtitle_in_Bhaijan_Bajrangi_Movie
45. Freddi, Maria & Pavesi, Maria. 2009. *Analysing Audiovisual Dialogue. Linguistic and Translational Insights*. Bologna: CLUEB. – P.32
46. Gambier, Yves & Gottlieb, Henrik. 2001. *(Multi)Media Translation*. Amsterdam & Philadelphia: Benjamins. – c.2-5
47. Gonzalez L. P. (2011) *Audiovisual Translation*. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London: Routledge
URL: <http://luisperezgonzalez.org/wp-content/uploads/2020/08/avt-encyts.pdf>
48. Gottlieb, H. "Subtitling – a new university discipline". *Teaching Translation and Interpreting*. Amsterdam, 1998, pp. 161–172.
49. Gouadec, Daniel (2007). *Translation as a Profession*, Amsterdam: John Benjamins.
50. Herman V. *Dramatic Discourse: Dialogue as Interaction in Plays [Text] / V. Herman*. – London : Routledge, 1995. – c.13. URL: <https://archive.org/details/dramaticdiscours0000herm/page/12/mode/2up>
51. Ivarsson J. *A Short Technical History of Subtitles in Europe*.

52. Ivarsson, Jan, and Mary Carroll. *Subtitling*. Simrishamn: TransEdit, 1998 – P.11-12 URL: <https://archive.org/details/subtitling0000ivar/mode/2up>
53. J. Ivarsson, M. Carrol: *Code of Good Subtitling Practice* (1998). URL: <https://www.esist.org/wp-content/uploads/2016/06/Code-of-Good-Subtitling-Practice.PDF.pdf>
54. Jankowska, A. (2009). *Translating humor in dubbing and subtitling*. *Translation Journal*, 13(2). URL: <https://translationjournal.net/journal/48humor.htm>
55. “Kata Dasar: ganteng.” *Kamus Besar Bahasa Indonesia*. Kemdikbud. URL: <https://kbbi.kemdikbud.go.id/entri/ganteng>
56. “Kata Dasar: Nona.” *Kamus Besar Bahasa Indonesia*. Kemdikbud. URL: <https://kbbi.kemdikbud.go.id/entri/Nona>
57. “Kata Dasar: repot.” *Kamus Besar Bahasa Indonesia*. Kemdikbud. URL: <https://kbbi.kemdikbud.go.id/entri/repot>
58. Lucía Molina and Amparo Hurtado Albir *Translation Techniques Revisited: A Dynamic and Functionalist Approach*. *Meta*, XLVII, 4, 2002 – c.504-512 URL: https://www.researchgate.net/publication/272899204_Translation_Techniques_Revisited_A_Dynamic_and_Functionalist_Approach
59. Netflix Studios. “Indonesian Timed Text Style Guide.” Netflix Studios, Netflix, 7 Mar. 2016. URL: <https://partnerhelp.netflixstudios.com/hc/en-us/articles/216009727-Indonesian-Timed-Text-Style-Guide>
60. Participatory media fandom: a case study of anime fansubbing. / Lee, H.K.. In: *Media Culture & Society*. URL: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0163443711418271>
61. Pedersen J. *The FAR model: assessing quality in interlingual subtitling* // *The Journal of Specialised Translation*. — July 2017. — Issue 28. — C. 210—225. URL: https://www.jostrans.org/issue28/art_pedersen.pdf
62. *Penyalin Cahaya (Копіювальник) [Кінофільм]*. 2022, Netflix. URL: <https://www.netflix.com/watch/81519381?trackId=254814401&tctx=0%2C5%2Cec6ca792-70ce-4a05-be5c-841e56c92288->

468512806%2CNES_DFFF6DB5C829F6D2507C4169A2AF8E-
E5FEE6D9B8A930-
489E560540_p_1683638298833%2Cunknown%2C%2C%2C%2C81519381%2
CVideo%3A81519381%2CminiDpPlayButton

63. Polumbo G. Key terms in Translation Studies / G. Polumbo. – Continium, 2009. – c.12
64. Subtitling for Cinema: A Brief History
URL: <https://the-artifice.com/subtitling-cinema-history/#return-note-118025-36>
65. Vandaele, J. (2010). Humor in translation. Handbook of translation studies, 1, 147-152. URL: https://www.academia.edu/13073366/Humor_in_Translation
66. Voi.id (29 October 2021). The Irony Of The 2021 Youth Pledge: Urban People Begin To Feel More Prestige Speaking English Than Indonesian. URL: <https://voi.id/en/bernas/99235>
67. WIDE ANGLE: THE POLITICAL HISTORY OF DUBBING IN FILMS
URL: <https://www.dawn.com/news/1640716/wide-angle-the-political-history-of-dubbing-in-films>
68. World Health Organization. (13 October 2022). Blindness and vision impairment. World Health Organization. URL: <https://www.who.int/news-room/fact-sheets/detail/blindness-and-visual-impairment>
69. World Health Organization. (27 February 2023). Deafness and hearing loss. World Health Organization. URL: <https://www.who.int/news-room/fact-sheets/detail/deafness-and-hearing-loss>
70. Y. Gambier. Audiovisual translation and reception (2019) – c. 54. URL: https://www.researchgate.net/publication/331108543_Audiovisual_translation_and_reception