

**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**

**Лексико-граматичні особливості перекладу корейських серіалів  
українською мовою**

**Кваліфікаційна робота**  
освітнього ступеня «магістр»  
студентки II курсу  
Галузь знань 03 – гуманітарні науки  
Зі спеціальності 035 «Філологія»  
(035.066 «Східні мови та літератури (переклад  
включно), перша – корейська)  
ОНП «Східна філологія,  
західноєвропейська мова  
та переклад: корейська мова і  
література»  
**Козміна Михайла Володимировича**

**Науковий керівник:**  
асист. **Анастасія НАЛІМОВА**

«Допущено до захисту»  
протокол засідання кафедри мов і літератур  
Далекого Сходу та Південно-Східної Азії  
Протокол №11 від 24 травня 2023 р.  
Завідувач кафедри \_\_\_\_\_ доц. Ісаєва Н.С

**КИЇВ - 2023**

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	4
<b>РОЗДІЛ 1. ТЕЛЕСЕРІАЛ: ХАРАКТЕРНІ РИСИ ТА ОСОБЛИВОСТІ</b> .....	6
1.1. Поняття кінодискурсу та місце телесеріалу у ньому.....	6
1.2. Форматний та жанровий поділ телесеріалів.....	10
1.3. Лінгвістичні особливості телесеріалів.....	12
1.4. Корейські серіали: характеристика та історія міжнародного поширення...	19
Висновки до першого розділу.....	28
<b>РОЗДІЛ 2. СТРАТЕГІЇ ТА МЕТОДИ ПЕРЕКЛАДУ СЕРІАЛІВ</b> .....	32
2.1. Прагматична реалізація перекладу кінотексту.....	32
2.2. Процес перекладу серіалів та його особливості.....	35
2.3. Критерії оцінки якості перекладу.....	39
2.4. Культурні реалії та спосіб їх перекладу.....	40
2.5. Перекладацькі трансформації у кіноперекладі.....	44
2.6. Типові перекладацькі помилки в рамках кіноперекладу.....	46
2.7. Особливості перекладу назв серіалів з корейської мови.....	50
Висновки до другого розділу.....	56
<b>РОЗДІЛ 3. АНАЛІЗ ПЕРЕКЛАДАЦЬКИХ ПОМИЛОК У СЕРІАЛІ «НАДЗВИЧАЙНА ЮРИСТКА У»</b> .....	61
3.1. Лексичні помилки .....	61
3.2. Граматичні та стилістичні помилки.....	66
3.3. Інші типи помилок.....	68
Висновки до третього розділу.....	75

<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>76</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>	<b>82</b>

## ВСТУП

У реаліях сучасності міжкультурний діалог з різними країнами активно розвивається у різних видах мистецтва. Це різноманітні літературні твори, багатожанрова музика та величезна кількість аудіовізуального матеріалу серед якого почесне місце займають кінофільми та серіали. Корейські серіали (дорами) сьогодні є одним з найпопулярніших типів телесеріалів по всьому світу. Почавши свій шлях від Японії та Китаю впродовж десятиліття вони поширились на усю Азію, США, Європу та навіть Африку. Не обійшли корейські серіали й Україну. Зараз в Україні активно розвиваються фан-саб групи, що перекладають та розміщують на своїх сайтах корейські дорами. До початку повномасштабного вторгнення РФ в Україну 24 лютого 2022 року у своїй більшості популярними були російськомовні сайти для перегляду дорам з відповідною озвучкою та субтитрами. Однак, станом на сьогодні, українське суспільство активно відмовляється від будь-якого контенту російською мовою. Ось чому питання якісного перекладу корейських серіалів українською є важливим аспектом розвитку майбутнього корейстики в Україні.

**Актуальність** наявної роботи зумовлена великим попитом на якісний українськомовний переклад корейських серіалів в Україні на різних платформах. Вагомий внесок у дослідження особливостей перекладу серіалів зробили Б. Ехтенбаум, В. Шкловський, Ю. Тинянова, В. Іванова, Г. Слишкін, М. Єфремова, Пак Чжійон, Ян Сунйон, Моніка Беднарек та інші.

- **Мета** дослідження: виявити та проаналізувати лексико-граматичні особливості перекладу корейських серіалів українською мовою.

Мета дослідження вимагає виконання таких **завдань**, як:

- огляд понять кінодискурсу та кінотексту;
- з'ясування особливостей телесеріалу з точки зору лінгвістики;
- дослідити стратегії та методи перекладу серіалів;
- проаналізувати перекладацькі помилки в рамках кіноперекладу та причини їх виникнення.

- узагальнити та систематизувати найпоширеніші типи помилок при перекладі серіалів;
- **Методи дослідження:** аналітичний, культурологічний, описовий, прагматичний, класифікація, узагальнення.
- **Наукова новизна:** роботи полягає в тому, що на основі перекладацького аналізу українського перекладу корейського серіалу будуть виявлені особливості такого типу перекладу.
- **Матеріалом** дослідження стали оригінальні кінотексти корейською мовою, та власні його переклади.
- **Об'єктом** дослідження є корейський серіал «*이상한 변호사 우영우*» перекладений українською мовою та розміщений на платформі Netflix. (16 епізодів тривалістю по 1 годині 10 хвилин)
- **Предметом** дослідження є україномовні субтитри а також лексичні, граматичні, прагматичні чи стилістичні помилки у них.
- **Теоретична значимість** дослідження зумовлена тим, що отримані результати доповнюють та узагальнюють наукові дослідження в галузі перекладознавства.
- **Практична значимість** роботи полягає в тому, що її можна використовувати безпосередньо при перекладі корейських серіалів українською мовою, на лекціях з теорії та практики перекладу а також у подальших наукових дослідженнях кінодискурсу та його перекладу.
- **Структура роботи** зумовлена її загальною концепцією та завданнями. Дослідження складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (– позицій) та додатків. Обсяг основного тексту – 78 сторінок, загальний обсяг роботи – 86 сторінок.

## РОЗДІЛ 1. ОСОБЛИВОСТІ ТЕЛЕСЕРІАЛУ, ЯК ЖАНРУ КІНОДИСКУРСУ

### 1.1 Поняття кінодискурсу та місце телесеріалу у ньому.

Т. Крисанова характеризує кінодискурс як складний цілісний соціально й культурно зумовлений мисленнево-комунікативний медійний феномен, який характеризується діалогічністю, експресивністю, сполученням лінгвальних і не лінгвальних кодів у своїй структурі та є символіко-метафоричним за своєю природою [14, с. 101].

А. Зарецька під кінодискурсом розуміє зв'язний текст, що є вербальним компонентом серіалу або фільму, в сукупності з невербальними компонентами – аудіовізуальним рядом та іншими значущими для смислової завершеності екстралінгвістичними факторами. За її словами кінодискурс це креолізоване утворення, повідомлення, що має властивості цілісності, зв'язності, інформативності, комунікативно-прагматичної спрямованості та медійності. Воно створене колективно диференційованим автором для перегляду реципієнтом [12, с. 32].

На думку І. Лавриненко кінодискурсом є полікодове когнітивно-комунікаційне утворення, порівняння різних семіотичних одиниць в нерозривній єдності. Це утворення характеризується зв'язністю, цілісністю, завершеністю, адресністю. Кінодискурс виражається за допомогою вербальних, невербальних (також кінематографічних) знаків згідно із задумом колективного автора. Він зафіксований на матеріальному носії та призначений для відтворення на екрані задля аудіовізуального сприйняття глядачами. [18, с. 5] Низка дослідників вважають кінодискурс тотожним поняттю кінотексту.

Термін «кінотекст» широко розповсюджений у літературному дискурсі. Його, як особливий вид тексту першими почали досліджувати Б. Ехтенбаум, В. Шкловський та Ю. Тинянова. З часом їх праці стали основою для досліджень В. Іванової, Г. Слишкіна, М. Єфремова та багатьох інших. За словами А. Федорова

кінотекст по суті є «повідомленням, що викладене у будь-якій формі (навчальний, документальний, анімаційний, ігровий, науково-популярний) та жанрі (комедія, детектив, трилер, драма, мелодрама та ін) [35, с.21]. Загалом кінотекст заведено поділяти на дві конкретних системи: лінгвістичну та нелінгвістичну відповідно. Лінгвістична система також поділена на дві нерозривні складові: письмову (назви вулиць, ресторанів, окремих країн, текстові повідомлення, написи) та усну (пісні, мова акторів, яскравий прояв емоцій) Нелінгвістична система також має дві складові це звукова частина, тобто природні або технічні шуми та відеоряд (актори, контекст інтер'єру, оточення, фантастичні істоти, спецефекти) [4, с. 44]. Дослідники часто порівнюють кінотекст із літературним намагаючись прослідкувати їх спільні та відмінні риси. Наприклад, М. Єфремова наголошує на тому, що для кінотексту характерним є авторський літературний сценарій, що має власні унікальні ознаки. На основі цього сценарію завдяки кропіткій роботі оператора-постановника та художника створюється режисерський сценарій, який і виконує функції технічного, виробничого серіалу або фільму. [31, с. 12]

Отже, можемо зробити висновок, що головною відмінністю між літературним текстом та кінотекстом є виключно візуальне сприйняття читачами першого і не лише візуальне, але й слухове сприйняття тексту на екрані глядачами. Щодо спільних рис то на думку А.І Брискіна та Т.В. Мілевської художньому тексту притаманні ті самі риси, що і кінотексту, а саме інформативність, цілісність, зв'язаність та прагматична спрямованість.

Продовжуючи лінію вивчення лінгвістичного та екстралінгвістичного аспектів кінодискурсу, М. Самкова розглянула подібності та відмінності термінів «кінотекст» і «кінодискурс». Проаналізувавши роботи багатьох дослідників про природу термінів «кінотекст» і «кінодискурс», вчена прийшла до висновку про те, що «кінодискурс – ширше поняття, яке поєднує і кінотекст, і кінофільм, інтерпретацію фільму з позиції глядача, а також той зміст, що вклали творці фільму. Крім того, поняття «кінодискурс» також містить всілякі

кореляції з різноманітними видами мистецтва, наприклад, література, театр, і з інтерактивними системами – телевізійними серіалами, комп'ютерними іграми.» [27, с.135-137].

Спираючись на висновки дослідників розуміємо, що дискусія щодо єдиного визначення кінодискурсу, його відношення до художнього чи суто медіатексту триває. Ми погоджуємось із визначенням А. Зарецької та у межах цієї роботи будемо розуміти кінодискурс, як зв'язний текст, що є вербальним компонентом серіалу або фільму, в сукупності з невербальними компонентами: аудіовізуальним рядом та іншими значущими для смислової завершеності екстралінгвістичними факторами. Також, враховуючи висновки М. Самкової бачимо, що кінодискурс – широке поняття, що пов'язане з різними видами мистецтва, а саме з театральним мистецтвом, літературою, комп'ютерними іграми та телесеріалами.

Телевізійний серіал (скорочено – телесеріал) це художній або документальний кінотвір. Він складається з різної кількості серій та призначений для показу на телебаченні. До появи телесеріалів існували кіносеріали, які демонструвались у кінотеатрах. Зустрічається доволі умовний поділ на так звані «класичні» серіали та багатосерійні фільми. Дія серіалу зазвичай відбувається зараз, не посилаючи занадто часто до подій минулого. Це робиться для того аби не відлякати випадкового глядача, який, можливо, менш обізнаний про те, що відбувається на екрані. Однак, важливим є гнучкий підхід, щоб гарантувати постійним глядачам точність посилань на минулі серії.

Літературознавча енциклопедія трактує телесеріали як різновид драматичного театру, що складається з двох або кількох телевізійних передач і використовується для відтворення широких життєвих полотен, важливих подій, становлення людських характерів. У серіалах часто інсценізують великі за обсягом прозові твори, історичні романи, романи-хроніки, дія розгортається за аналітико-ретроспективним чи хронологічним принципом. Перед початком наступної частини серіалу викладається зміст попередніх серій. За аналогічним

принципом побудовані фільми, які можуть складатися з кількох кінострічок [15, с. 384].

Термін «телесеріал» передбачає демонстрацію телевізійних серіалів, в якості привілей телебачення, через те, що на широкоформатному екрані кінотеатру їх показ стратегічно неможливий: складно уявити людей, які кожного дня відвідуватимуть сеанс у кінозалі заради перегляду нової серії свого улюбленого фільму. З огляду на це, телесеріал розрахований на періодичність та регулярність перегляду, інакше є ризик втрати суті хроніки подій. Одночасно, якщо серіал бере за мету складніші завдання, ніж просте залучення телеглядачів для отримання певного прибутку, серіал цілком може вважатися витвором мистецтва. За словами О. Прядко та Р. Белозьорова серіали можуть демонструвати низку варіантів розв'язання життєвих труднощів, можуть служити мальовничим та барвистим «підручником» з історії, географії та ін. Ось чому серіал, який сьогодні є не просто інструментом гаяння часу, а й джерелом духовного та культурного збагачення беззаперечно є видом сучасного мистецтва. Станом на сьогодні телевізійний серіал як такий набуває стрімкої та всеосяжної популярності [23, с. 109].

І. Гавран та Я. Попова характеризують телесеріал, як своєрідний курс лекцій про особливості поведінки в рамках сучасного суспільства де кожна серія є особливим набором життєвих ситуацій. Персонаж у них демонструє одну з можливих моделей поведінки. З часом глядач починає асоціювати себе з персонажем, якому симпатизує найбільше та співпереживає його проблемам та труднощам. Таким чином глядач ніби власноруч переживає все, що відбувається на екрані. Глядач перебуває у пошуку відповіді на свої питання або ж, навпаки, серіал допомагає соціалізуватися в суспільстві. Інколи герої серіалів допомагають глядачеві з вибором майбутньої професії, у сімейних відносинах, з пошуком власного «Я» та ін. Головне у цьому процесі – регулярне використання персонажем схожі засоби спілкування, які своєю чергою характеризуватимуть його як особистість. Відносини між героями

серіалу підсвідомо будуть сприйняті глядачем як норми соціального життя. Теленовели, особливо побутового характеру, нерідко виступають джерелом доволі правдивої інформації для багатьох людей, чий інформаційний голод важко задовольнити власним колом спілкування. Кожен глядач потенційно може знайти відповіді на багато внутрішніх питань переглядаючи серіали різного формату та жанру [5, с. 183].

Отже, спираючись на думки І. Гавран та Я. Попової розуміємо, наскільки важливим для глядачів є серіали та їх персонажі. Відповідно, перекладаючи іноземні проєкти спеціалісти мають ретельно аналізувати мову персонажа, її стилістичні та прагматичні особливості аби зберегти та повноцінно відтворити його початковий образ та усі особливості характеру у перекладі.

## **1.2 Форматний та жанровий поділ телесеріалів.**

Формати серіалів класифікуються наступним чином:

1. Оригінальний серіал (Original series) є основним доробком для знаття ремейків. Такий формат може бути власним продуктом телеканалу, відзнятий ним, а може бути створеним іншим телеканалом або студією. Яскравим представником такого серіалу є іспанський драматичний серіал «Паперовий будинок»/ «*La Casa de Papel*» режисера Алекса Піно. За його мотивами у 2022 році була знята автентична корейська версія «*종의 집*» режисера Кім Хансона.
2. Мінісеріал (Miniseries). Зазвичай це серіал довжиною в один сезон з завершеною сюжетною лінією довжиною у 2-8 серій. За певних обставин мінісеріал цілком може стати повноцінним серіалом.
3. Односезонний проєкт (Limited series, Event series). Це серіал довжиною в один сезон та кількістю серій понад 6.

4. Антологія (Ontology series). Типовою особливістю такого формату є своя історія та нові персонажі для кожного сезону. Це ще одна популярна сьогодні конструкція серіалів, що є близькою до вище згаданих односезонних проєктів. Тут гармонійно сходяться інтереси тих, кому не до вподоби занадто розмазані сюжети та тих, хто не любить процедурали в чистому вигляді. Не зважаючи на кілька сезонів, кожен з них має окрему, повністю завершену історію та презентує нових дійових осіб у наступних сезонах. Яскравим представником жанру є корейський серіал «구해줘!»/ «Врятуй мене» режисера Лі Квона а також «나쁜녀석들»/ «Погані хлопці» режисерів Кім Чжонміна та Хан Донхва. Не варто плутати серіали-антології з процедуралами, де окрема історія викладається у кожній серії, а також з сюжетними арками, де весь сезон сюжет обертається навколо певної окремої історії.
5. Сіквел (Sequel). Цей формат продовжує історію, що вже було завершено в окремому, популярному проєкті.
6. Пріквел (Prequel). Наявний формат найчастіше є передісторією певних персонажів чи подій, що були викладені у оригінальному серіалі.
7. Спін-офф (Spin-off series). Цей формат являє собою сюжетне відведення популярного серіалу. Історія тут може стосуватись другорядних персонажів або може розвиватися нова сюжетна лінія у контексті (декораціях) минулого серіалу. Найкращим прикладом цього формату є «으라차차 와이키키»/ «Welcome to Waikiki» режисера Лі Чжанміна.
8. Рімейк (Remake) – абсолютно нова, унікальна версія старого серіалу. Ремейки, і собі, поділяються на покадрові, що повністю повторюють оригінал та вільну інтерпретацію зі значним відхиленням від оригінального сюжету.
9. Ребут (Reboot) – версія старого серіалу, де повністю переосмислений сюжет та нове бачення характерів персонажів.

10. Відродження (Rebirth). Формат відродження як такий являє собою нові серії офіційно завершеного телесеріалу. Буває також повернення до ефіру давно закритих серіалів на кшталт «*Friends*»/ «*Друзі*». Причини такого відродження зазвичай зумовлені ностальгічними настроями серед глядачів або актуальністю певної теми, що була висвітлена у серіалі.
11. Телеадаптація (TV adaptation) – В основі сюжету такого серіалу може лежати сюжет книги, фільму, оповідання, легенди та ін. Можуть телеадаптувати наприклад комікс.

М.Л. Давидов пропонує наступну класифікацію серіалів за жанром:

- Мильні опери – сценарій пишеться під час зйомки безпосередньо.
- Теленовели (телевізійні мелодрами) – зазвичай це серіали про палке кохання, що мають інколи детективний або драматичний сюжет.
- Класичні телесеріали з чітким сюжетом сформованим заздалегідь.
- Багатосерійні телефільми зазвичай мають невелику кількість серій.
- Ситкоми – ситуаційна комедія. Послідовність невеликих сцен, що зняті у спеціальному декорованому павільйоні з глядачами.

Характерною ознакою цього жанру є закадровий сміх [10, с. 3-19.]

Кожен жанр має і свої особливості перекладу. Наприклад, якщо кожен сезон перекладатимуть інші спеціалісти, транскрипції імен персонажів та певні назви можуть не сходитися.

### **1.3 Лінгвістичні особливості серіалів.**

Відомо, що серіали є різними за жанрами, стилістикою та потенційною аудиторією. Відповідно і текст відрізняється залежно від вікової групи глядачів на яку серіал орієнтується. Зазвичай чим глядач молодше, тим текст серіалу простіше. Варто зазначити, що лексика та стилістика серіалу буде цілком залежати від його жанру. Наприклад, якщо він базується на літературному творі, то мова у серіалі не буде стилістично відходити від оригіналу. Якщо говорити про неологізми у текстах серіалів, то їх кількість та частота використання

разюче відрізняється. Наприклад: у серіалах побутового характеру вони зустрічатимуться набагато менше ніж у серіалах про кримінал або медицину де домінантною виступатиме вузькопрофільна професійна лексика. Глядачеві, що не володіє професійною лексикою може бути складно зорієнтуватись. Тому перекладач має надавати пояснення у субтитрах.

Мові серіалу властиві суто лінгвістичні риси. Р. Луценко та О. Скрипкіна зазначають наступні статистично достатні для висновку риси:

- 1) Специфічний підбір лексики зумовлений багатим конотативним шлейфом, різноманітністю значень.
- 2) Стилiстичний окрас слів та фраз заради залучення уваги глядача.
- 3) Використання лексики не в прямому значенні для створення образності.
- 4) Часте використання різноманітних ідіом задля створення образності.

Головною метою мови серіалу є можливість справити враження на глядача, залишити стійкий емоційний слід, примусити співчувати головним героям. Привернути увагу аудиторії таким чином, щоб глядачі захотіли передивлятися цей чи інший проєкт знову і знову. Образність та імпресивність виступають основою тексту серіалу та способом створення вищезгаданих характеристик. Образність також може бути створена завдяки семантиці слів, від того з якими емоціями їх пов'язує глядач. Найсильнішою емоцією є страх тому за рахунок підсилювачів створюється сильна імпресивність фрази.

Щодо граматичної організації серіального тексту тут типовою особливістю є певне нехтування нормами утворення деяких граматичних конструкцій. Стислість та телеграфний стиль тексту дослідники виділяють як головну синтаксичну особливість тексту серіалу.

Стає зрозуміло, що мова серіалу як такого є частиною структури мови оригіналу в цілому. Для неї типовим є спектр лінгвістичних особливостей, що надають імпресивності та образності тексту серіалу.

Головним компонентом впливу на реципієнта безсумнівно є образ. Образність вважають головною метою тексту серіалу, тож для її створення використовуватимуться різноманітні мовні засоби. Це можуть бути ідіоми, фразеологізми, конотації слів, еліптичні конструкції, низькочастотну лексику та ін.

Таким чином, мовними характеристиками серіалу виступають цілісність, зв'язність, логічність, стилістичний окрас та доступність. Мова у них зазвичай повсякденна, яка буде зрозумілою кожному, оскільки будь-який серіал орієнтований на масового глядача. Описуючи сучасні тенденції розвитку та популярності серіалів варто зазначити, що у лексиці часто присутня велика кількість сленгу, запозичень, неологізмів, нецензурних або табуйованих слів. Не слід забувати й про наявність чорного гумору, сарказму та жартів. Також у великій кількості сучасних серіалів можна зустріти різного роду професіоналізми, жаргонізми, аргі та навіть діалекти. Подібна різноманітність зумовлена специфікою та аудиторною направленістю того чи іншого серіалу [19, с. 387].

Наприклад, у корейських серіалах часто зустрічаються емоційні викрики на кшталт «*아이구*»/ «*Боже мій*» або «*세상에*». Серед молодих персонажів нерідко зустрічаються жаргонізми «*개새끼*», «*새끼*», «*이놈아*», що мають значення «*виродку, теленню*». Також варто зауважити, що корейська мова багата на звуконаслідувальну, ономатологічну лексику яка теж нерідко зустрічається у діалогах персонажів. Нерідко у корейських серіалах зустрічаються і слова іншомовного походження, переважно англіцизми. Вони часто є частинами місцевого сленгу. Професіоналізми та вузьконаправлена лексика теж часто зустрічаються в історичних серіалах, серіалах про кримінал або медицину. Варто згадати про різні стилі ввічливості у репліках персонажів залежно від яких будуватимуться відносини між героями та сприйняття конкретних ситуацій.

У сучасній корейській мові, вчені виділяють шість основних стилів ввічливості, хоча можна зустріти інформацію щодо семи. За Лі Іксопом їх поділяють так:

### 1) 해라체 (простий стиль)

Цей стиль використовується при спілкуванні з близькими друзями; його можуть використовувати батьки, звертаючись до своїх дітей, а також дорослі, коли спілкуються з молодшими за віком. Оскільки, це найнижча форма ввічливості, вона є недопустимою у спілкуванні людей середнього та старшого віку, навіть, якщо вони у дружніх стосунках. У письмовому мовленні, форми цього стилю використовуються при звертанні до безособового читача.

В корейській мові існують закінчення, які мають різні форми для письмової та розмовної мов. Наприклад, питальне закінчення ㄴ, що часто можна зустріти у текстах пісень, використовується лише у розмовному стилі, а для письмового характерне закінчення ㄴ가/는가. Так само до дієслів додається закінчення ㄴ다: 간다/йти, 한다 / робити, 보고 싶다 / сумувати.

### 2) 반말체 (стиль 해체)

Форми цього стилю майже не відрізняються від попереднього і можуть вільно замінювати одна-одну. Зазвичай, використання форм 반말 та 해라체 у однакових ситуаціях, не викликають непорозумінь або негативних реакцій співрозмовників. Проте, існують закінчення, що характерні лише для 반말. Наприклад 지/ чи не так?, 야: / 누구야?/хто?, 어디야?/де?, 잤아/ ж: 있잖아 / є ж, 아프잖아/ боляче ж, 사랑하잖아/ кохаю ж, та інші.

### 3) 하계체 (розв'язний, безцеремонний стиль)

Цей стиль використовують у випадках, коли слухач молодше за мовця, або має нижчий соціальний статус відносно нього. Проте, на відміну від двох попередніх стилів, стиль **하계체** прийнято вважати м'якшим. Візитною карткою цього стилю є використання займенника **자네**. Наприклад: **이 회의를 자네가 마련하게** / Займись організацією цього засідання.

Головним фактором вибору саме такого стилю спілкування перш за все виступає вік слухача. Ще однією особливою рисою цього стилю є своєрідна офіційність, оскільки його використання викликає у слухача відчуття авторитету мовця. Треба зазначити, що за уявленням корейців цей стиль доречно використовувати, якщо слухачу не менше тридцяти років. Останнім часом корейське суспільство все більше намагається уникати зайвого формалізму та зробити своє спілкування більш вільним та розкутим, тому і почути форми цього стилю сьогодні набагато складніше.

#### 4) Стиль **하오체** (авторитарний стиль)

Цей стиль, так само як і фамільярний **하계체**, використовується при спілкуванні з людиною нижчого соціального статусу, однак рівень ввічливості тут вищий за стиль **하계체**. Використання цього стилю є доречним при спілкуванні старшого та молодшого представників однієї професії, у діалогах чоловіка і дружини або старшого за званням представника армії до свого колишнього підлеглого. Також, доречно висловлюватись у стилі **하오체** до незнайомця, чий низький соціальний статус легко простежується. Іноді ним користуються друзі, коли пишуть один-одному листи, щоб підкреслити своє шанобливе відношення. Варто сказати, що у сучасному суспільстві цей стиль поступово зникає. Їм користується лише невелика кількість корейців. Почути використання стилю **하오체** серед молоді майже неможливо. Але він активно

знайшов своє відображення у драматичних творах. Лі Іксоп констатує, що «найяскравіший приклад доречності використання цього стилю можна побачити у ситуації, коли мовець не має дружніх почуттів до свого опонента але має висловити зовнішню повагу до нього». На письмі це виглядає так:

- 드링크를 열어 봐도 되겠소? / Дозвольте відкрити багажник?

#### 5) Стиль 해요체 (ввічливий стиль)

Цей стиль є найбільш популярним у спілкуванні корейців. Ним користуються при спілкуванні з людьми, які мають вищий соціальний статус або, навіть якщо не мають, все ж потребують поваги. Стиль 해요체 виправдано можна вважати абсолютно універсальним. Наприклад, форми цього стилю використовуються у спілкуванні продавця і покупців у магазинах, між дітьми та батьками або іншими дорослими членами родини. Також, на стилі 해요체 спілкуються студенти та їх викладачі. Цікаво, що вчителі молодшої або середньої школи теж користуються формами цього стилю пояснюючи щось школярам. Якщо ж вчитель звертається до конкретного учня то, скоріш за все він користуватиметься розмовною формою стилю 반말체. У випадку, якщо іноземець звертатиметься до корейця, скоріш за все відповідь носія мови буде у стилі 해요체. Граматично цей стиль виражається додаванням літери 요 до закінчень стилю 반말 아/어 або до основи іменника. Треба визнати, що сьогодні у діалоговому мовленні стиль 해요체 є найтипівішим ввічливим, а стиль 반말 є найтипівішим неввічливим, розв'язним стилем.

#### 6) Стиль 합쇼체 (офіційний стиль)

Саме такий стиль вважається найвищим та найбільш ввічливим серед усіх шести стилів ввічливості. Форми ввічливості цього стилю є настільки високими, що його недоречно використовувати при спілкуванні людей рівного, або низького соціального статусу. Тобто, у діалозі на стилі **합쇼체** можна висловлюватись лише до особи, яка має вищий соціальний статус ніж мовець. Ця риса різко відрізняє цей стиль від форм стилю **해요체**, на якому можна спілкуватись і з рівними, і з нижчими за статусом людьми. Знаковими для цього стилю є закінчення **입니다/습니다**, які додаються до основ дієслів або іменників. Цим стилем часто користуються на телебаченні, де присутні масові звертання до аудиторії, на ньому зі слухачами спілкуються радіо-ведучі. Також, цей стиль зустрічається у державних письмових повідомленнях або рекламних оголошеннях. [17, с. 361-372].

Працюючи над перекладом серіалів або фільмів з корейської мови треба розуміти, що стилі ввічливості будуть ключовим фактором стилістичного окрасу будь-якого діалогу. Виявляти їх можна за допомогою граматичної структури оригінального речення оскільки рівень ввічливості буде відображено у закінченні. Нажаль, якщо переклад корейського кінотексту на українську виконується через англійськомовні субтитри є ризик втрати багатьох стилістичних елементів оригіналу.

## 1.4 Корейські серіали: характеристика та історія міжнародного поширення.

Термін «*дорама*» бере свій початок від англійського слова drama, саме так його вимовляють в Азії. Дорама являє собою повноцінний художній фільм у форматі телесеріалу. Зазвичай його показ вписується в рамки одного або кількох сезонів. На телеканалах Японії, Китаю та Кореї дорами займають більшу частину ефірного часу та є найбільш рейтинговими. Дорами мають свій жанровий поділ та особливості: міні-дорама, веб-дорама, ток-шоу та інші. Це можуть бути детективи, мелодрами, комедії, трилери, фентезі, історичні та багато інших різноманітних типів [32, с. 153]. Пак Чжейон характеризує корейські дорами як «емоційно сильний та саморефлексійний витвір мистецтва, що здатен торкнутися почуттів докорінно різної аудиторії». Режисери таких серіалів зазвичай приділяють особливу увагу емоційній складовій, зазначає вона. Тож кожен точно зможе підібрати щось під власні вподобання [46, с. 1-2]. Наприклад: якщо серіал описує події повсякденного життя та бере за основу образи сучасних людей то європейський глядач може віднайти для себе безліч незвичного, дивовижного, екзотичного та цікавого. Це в чомусь парадоксальні та водночас доволі логічно побудовані реалії сучасного Сходу, де поєднані давні традиції, культурні елементи, етикет, повага до пращурів та сучасні технології, тенденції. Режисери чудово розуміють, що закласти глядачеві в голову якісь ідеї можна дуже просто та ефективно – ненав'язливо проілюструвавши їх переваги в якомусь добре талановитому виконаному творі розважального жанру [28, с. 263].

В чомусь штучно ідеалізована, глянцева краса героїв мелодрам, наприклад, пропагує не лише корейські товари, стандарти краси або моди, а й цінності, провідними з яких є сім'я, повага до старшого, вірність та відданість, дружба, любов. Одним із факторів комерційного успіху корейських дорам на думку китайського інформаційного агентства «Сінхуа» це мінімізація відвертих сцен. «Це створює ідеальні умови для сімейного перегляду, оскільки

у родичів не буде відчуття незручності один перед одним, як у випадку з іншою сучасною телепродукцією» [39, с. 139].

Актори у корейських серіалах теж незвичайні. Це всебічно розвинені творчі особистості, які окрім акторської майстерності мають неабиякі навички у хореографії, вокалі та бойових мистецтвах. Вони можуть бути пов'язані контрактом не лише з кіно та телеіндустрією, а й з модельними або рекламними агентствами, продюсерськими центрами, що організують великі концерти, покази та фан зустрічі по всьому світу. Це компанії SM Entertainment, YG Entertainment, JYP Entertainment, TVN, KBS World та інші [32, с. 153].

Південнокорейські телесеріали стали дуже популярними у Японії на початку та всередині двотисячних. Сьогодні вони продовжують гідно отримувати високі рейтинги. Все почалося у 2003 році, після завершення десятирічного ембарго на медіа між Японією та Південною Кореєю. Тоді на японських екранах була представлена мелодрама *«Зимова соната»* режисера Юн Сонхо і вона стала абсолютним хітом. Цей серіал набув такої популярності, що спровокував появу різноманітних фан-журналів, спеціалізованих веб-сайтів, а також безліч туристичних турів у локації зйомок. Він отримав небувалий рейтинг та велику кількість дзвінків, електронних та паперових листів на транслюючі телеканали. DVD диски з серіалом та будь-яка сумісна продукція швидко продавались. Сюжет дорами зосереджений навколо архітектора, що одужує від амнезії та наново відкриває до себе кохану дитинства.

У період між 2003 та 2004 роками торгівля між Південною Кореєю та Японією зросла на 2,3 мільярда доларів, включаючи вартість турів до наче рідного міста головного героя. Цю заслугу приписують акторові По Йон Чжуну, який блискавично зіграв головну роль у дорамі. У серпні 2004 тогочасний прем'єр-міністр Японії під час виборів до верхньої палати парламенту заявив: «Я докладу великих зусиль, щоб бути таким же популярним, як Йон-сама». (ім'я головного героя з додаванням японського суфікса ввічливості.) Серед інших корейських серіалів, що стали популярними у Японії варто згадати *«Все*

*включено»* режисера Юн Чхольйона та *«Прекрасні дні»* режисера Лі Янсу. Так само як і в *«Зимовій сонаті»* сюжети тих дорам сконцентровані на добродієчних молодих жінках та чоловіках, яких неправильно розуміли у житті. Ці серіали теж стали хітами у Тайланді, Тайвані та багатьох інших країнах Азії. Дуже скоро південнокорейські дорами почали активно ширитись і іншими країнами.

У 2007 році Еліза Сантафе з видавництва ATF писала: *«Південнокорейські мильні опери активно завойовують світову аудиторію та стали серйозними конкурентами більш пікантним теленовелам Латинської Америки. Про це заявили учасники індустріальної конференції в Іспанії.»* Незабаром Йорданський телевізійний дистриб'ютор Media Marketing and Production почав купувати права на показ корейських дорам в арабському світі. Це зумовлено тим, що вони викликатимуть менше головного болю у цензорів, зазначав менеджер Фірас Аль-Хомуд. Бо зазвичай, корейські серіали ілюструють сімейні інтриги, соціально-класові розбіжності, любовні трикутники та мають на порядок менше сцен насильства або сексуального характеру. На відміну від американських або латиноамериканських теленовел. Одними з найбільш популярними серед арабських глядачів у той час був історичний драматичний серіал *«Перлина у палаці»* режисера Лі Пьонхуна. Він про лікарку, що служила у королівському дворі за часів династії Чосон. Сюжет дорами бере за основу реальну історію першої лікарки на ім'я Чангим, що завдяки своєму таланту та наполегливому характеру була запрошена працювати у палац на самого короля. У дорамі демонструються тонкощі корейської культури, включаючи традиційну медицину та придворну кухню. Серіал було експортовано до 91 країни та загальний дохід сягнув 103,4 долара США.

За наступні три роки корейські дорами, а з ними і культура активно ширились сусідніми азійськими країнами такими, як Таїланд, Китай, Сінгапур, Малайзія, Філіппіни та В'єтнам. Наприклад, Гонконг має аж два спеціальних телеканали де транслюються корейські серіали у прайм-тайм: TVBJ2, ATV.

Також вважаємо доречним розглянути процес інтеграції південнокорейських серіалів у США та європейські країни.

У Сполучених Штатах Америки корейські серіали колись були популярні виключно у спільноті азійських іммігрантів, переважно серед жінок середнього віку. Спочатку їх розповсюджували на піратських відеокасетах, а потім на DVD дисках, що були широко доступні у корейських продуктових магазинчиках. На початку двотисячних років місцеві корейські телестанції такі, як KBFD на Гаваях, у Каліфорнії та Нью-Йорку, а також великі дистриб'ютори DVD почали додавати субтитри англійською мовою і таким чином дорами вийшли за межі окремих діаспор [41, с. 508].

Цифрові платформи з системою платної підписки такі, як OnDemandKorea, Rakuten Viki, Netflix та Hulu значно урізноманітнили перегляд корейських дорам в американському сегменті. Ці платформи мають різноманітний вибір корейських серіалів зі субтитрами або озвученням на різних мовах, включаючи англійську, французьку, німецьку та інші. У той час, як OnDemandKorea транслює здебільшого саме серіали та телевізійні шоу на Rakuten Viki є можливість переглядати різноманітний контент з усіх куточків Азії, що робить цей сервіс найбільш вживаним серед фанатів [42, с. 214].

Поширення Netflix за межі північноамериканського ринку, а також включення корейських серіалів в якості унікального жанру сприяло їх переходу від низькосортного суто корейського продукту до масового міжнародного феномену в Америці. Таке цифрове поширення корейських теленовел сприяло також зниженню віку потенційних глядачів. Тепер до їх числа входили підлітки та молоді люди, а також різноманітні етнічні групи, що проживають у США та за їх межами. Декілька дорам були випущені завдяки сприянню Netflix Originals на ринок США та інших країн. Ці серіали були створені завдяки прямим інвестиціям компанії Netflix у Південній Кореї для місцевих студій виробництва. Наприклад, компанія фінансувала такі серіали, як історичний трилер про зомбі апокаліпсис в період Чосон *«Королівство»*

режисерів Кім Сонхуна та Пак Інчже а також шкільний детектив-драму «Факультатив» режисера Кім Джинміна. Неможливо оминати й пригодницький бойовик-трилер «Гра в кальмара» режисера Хван Донхьока, що у 2021 році став найуспішнішим серіалом платформи. В середині жовтня 2021 аудиторія серіалу оцінювалася в 130 млн і принесла Netflix \$891,1 млн прибутків. Зростання кількості підписників Netflix у третьому кварталі року завдяки «Гра в кальмара» склало 4,38 млн осіб замість очікуваних 3,5 млн.

З 2015 по 2021 рік Netflix витратили близько 700 мільйонів доларів США на більш ніж 80 корейських серіалів. У деяких випадках Netflix отримує ексклюзивні ліцензії на трансляцію завдяки прямим угодам з продюсерськими центрами країни виробника. Як зазначають самі сценаристи, продюсери та режисери співпрацюючи з цією платформою вони можуть бути вільними від звичних рамок та шукати більш нетрадиційні, інноваційні сюжетні ідеї для реалізації власного творчого потенціалу та урізноманітнення сюжетів дорам [47, с. 81]. Такі моделі співпраці демонструють, що Netflix збільшують власний капітал, а також активно цікавляться корейськими теленовелами. Це демонструє зростання глобального інтересу до Кореї та її культури загалом. У цьому контексті корейська компанія Studio Dragon, що субсидується CJ E&M Group та JTBC Content Hub нещодавно підписала розширену партнерську угоду з Netflix завдяки якій платформа стає важливим промоутером корейських фільмів та серіалів, що експортують у США та навіть Європу.

OnDemandKorea та Rakuten Viki використовують стрімінгову платформу Kocowa, яку надає Korea Content Platform (KCP). KCP є спільним підприємством трьох основних мереж телемовлення Республіки Корея – KBS, MBC та SBS. Серед молодих глядачів улюбленою платформою для перегляду корейських дорам стала Rakuten Viki (57,7%). Згідно з даними 2019 року Netflix та OnDemand Korea відстають від неї за кількість переглядів на 15.3 та 7.3 відсотки відповідно.

Першою східноєвропейською країною, що представила корейські дорами на своєму ринку була Угорщина. В червні 2004 року повідомлялося про угоду між угорською національною телекомпанією Magyar Televízió (MTVA) з південнокорейськими телеканалами KBS та MBC. Також будапештська компанія під назвою «Samma International» імовірно розповсюджувала у Східній Європі серіал «Зимова соната». Також Magyar Televízió транслювала «Перлину в палаці» на каналі M1 з 10 по 28 березня 2008 року. Показники рейтингу аудиторії були винятковими та коливались від 30% до 37% на один епізод (від 220 000 до 360 000 глядачів). Такі цифри призвели до того, що канал переніс показ серіалу у прайм-тайм і повторно транслював з 25 серпня по 25 листопада 2008 року. Згідно з опублікованими каналом даними, було встановлено, що в цілому з корейською драмою познайомились від двох до трьох мільйонів угорських глядачів з загального населення Угорщини у 10 мільйонів людей. Такий приголомшливий успіх відкрив двері Угорщини для подальшого показу там корейських серіалів.

Наприклад, з 27 жовтня по 26 січня 2011 року на вищезгаданому телеканалі M1 транслювали історичну драму «Королева Сондок». Magyar Televízió впевнено продовжували показ корейських теленовел. Варто зазначити такі серіали, як «Дон І», що транслювали на M1 з 1 по 26 березня 2011 року, драму «Лісан» показували на каналах M1 та M2 у період з липня по грудень 2012 року. Також серіал «Паста» дивились в Угорщині на цих каналах у 2012 році.

Другою східноєвропейською країною, що підхопила хвилю корейських серіалів була Румунія. Знову завдяки своїй суспільній телекомпанії Televiziunea Română (TVR). Все почалося з показу вищезазначеного серіалу «Перлина в палаці». На каналі TVR1 у липні 2009 року. Драма зайняла третє місце у рейтингу програм з найбільшою кількістю переглядів по країні за той час. Після такого високого успіху на телеканалі TVR1 з'явився спеціальний слот під назвою «Korean hour» для історичних серіалів. Серед показаних там драм

«Королева Сондок», «Вітер палацу», «Дамо», «Дон І», «Чжумон», «Хурчжун», «Кім Суро – Залізний король», «Сондо – торгівець Чосону» та «Королівство вітрів». (жовтень 2011 року). Також варто згадати показ серіалу «Ісан», який регулярно збирав у прайм-тайм більше ніж 500 000 глядачів та збирали кращі рейтинги переглядів по країні. У вересні 2014 року на каналі TVR1 показували драму «Принцеса Чжа Мьонго». Невдовзі до цього каналу приєдналися комерційні мовленнєві компанії Antenna Group та ABC Plus Media. ABC Plus Media особливо проявили інтерес до серіалів бойовиків, що транслювалися на двох її телеканалах. На National TV показували серіал «Володар морей» режисерів Кан Ільсу, Кан Пьонтхек та Шин Йонхві. (KBS 2004– 2005) а також «Мисливці за рабами» режисера Квак Чжун Хвана (KBS 2010). На каналі N24 з'явилась драма «Тхе Чжойон» (KBS 2006– 2007) режисерів Кім Чонсона та Юн Соншіка, а також «Імператриця Чончу» (KBS 2009) режисерів Хван Інхьока та Шин Чансока. Через деякий час телеканал Antena Eurofia Lifestyle TV, відомий сьогодні під назвою Happy Channel став остаточною будинком для корейських серіалів у Румунії. З тих часів вони стабільно займають там ефірний час два рази на тиждень. Також варто згадати румунський канал Pro TV, однак він здебільшого сфокусувався на корейських фільмах, а не на дорамах.

Чутка про популярність та попит на корейські теленовели активно поширювалась і на сусідні країни. Наприклад, з лютого 2011 року у Болгарії компанія Diema Family (Nova Broadcasting/Modern Times Group) почала трансляцію серіалу «Вічне кохання/Loving you a Thousand Times» (SBS 2009) режисерів Кім Чонміна та Лі Чанміна.

Польща теж не залишилась осторонь. Завдяки відносно невеликій комерційній компанії Tele 5 та її угодою з Південною Кореєю 4 жовтня 2010 року на екранах з'явився серіал «Мисливці за рабами» режисера Квак Чжун Хвана (KBS 2010) а також з 9 травня по 3 червня вони почали транслювати «Айріс» режисерів Кім Кюте та Ян Юнхо (KBS 2009). Однак глобальний інтерес до корейських дорам з'явився у Польщі відносно нещодавно:

громадська телекомпанія Telewizja Polska (TVP) з листопада 2015 року розпочала показ історичної драми «*Імператриця Кі*» режисерів Хан Хі та Лі Сончжуна (MBS 2013) [43].

У Західній Європі розповсюдження корейських серіалів почалось з запуску стрімінгової платформи DramaPassion.com в січні 2010 року. Це сайт для потокових трансляцій, заснований брюссельською компанією Vlexhan Distribution. Він повністю присвячений саме корейським дорамам які пропонуються глядачам з французькими субтитрами. Це пов'язано з формуванням великої фанатської бази у франкомовній частині Європи та найбільшою у Франції відповідно. Завдяки своїй перевазі та зосередженості на франкомовній аудиторії DramaPassion був першим, хто випустив корейські драми на телеекрани через субліцензійні угоди з Південно Кореєю. Сервіс де на початку було опубліковано 38 серіалів зараз пропонує більше ніж 188 різножанрових дорам. Платформа доступна у Франції, Бельгії, Люксембурзі, Нідерландах та Великобританії.

Щодо французьких телеканалів, що транслювали корейські драми варто згадати канал Gong. У 2014 році там було створена спеціальна рубрика «*Drama Secret*» де показували новий серіал щотижня у неділю. Першим там показали «*Людина з зірки*» режисера Чжан Тхею (SBS 2013). Орієнтуючись на велику аудиторію фанатів корейських серіалів у Франції Canal+ також придбав ліцензію на показ кількох відомих дорам у 2013 році. На ньому транслювали вищезазначену драму «*Айріс*» а також «*Вампір прокурор*» режисерів Кім Бьонсу та Ю Сондона (OCN 2011).

На телебаченні Італії було показано лише один серіал з Кореї під назвою «*Одержимі мрією*» режисера Лі Юнбока (KBS2 2011) на каналі Super! у серпні 2013 року. І хоча там немає офіційної платформи для перегляду південнокорейського контенту італійські продюсери проявляють все більший інтерес до нього, зважаючи на високий попит місцевих глядачів. Тож певно у майбутньому ситуація покращиться.

Ринок Великобританії відносно нещодавно відкрив для себе дорами. Враховуючи те, що там не дуже розповсюджена платформа Rakuten Viki справжнім проривом став запуск DramaFever.com 28 січня 2014 року. На сайті зараз доступно 86 дорам. Згодом cool2vu.com стали партнерами Rakuten Viki і тепер там більше ніж 70 різних серіалів. У січні 2016 також у Великобританії була запущена платформа VOD для поширення дорам на більш широку аудиторію. Тенденцію також підхопив NetflixUK який і сьогодні залишається у світових лідерах з розповсюдження корейського контенту [43].

Корейська кіноіндустрія не обійшла й Україну. За словами директора «Медіагрупи Україна» Євгена Лященко у 2017 році тут розпочав мовлення Південнокорейський телеканал KBS World. Він є доступним на платформі інтерактивного телебачення OLL.TV де здійснює цілодобове мовлення корейською мовою з англійськими субтитрами. Також корейські серіали та фільми доступні з українськими субтитрами на міжнародній українській потоковій платформі Megogo. Після того як у 2013 році Netflix зареєстрував в Україні офіційну торгівельну марку Нетфлікс Україна та викупив домен netflix.ua на ньому теж стали доступні більш ніж сотня різножанрових серіалів та фільмів Південної Кореї з субтитрами українською мовою. Також у багатьох містах України час від часу проводяться вечори корейського кіно. Наприклад, у 2019 році в мережах кінотеатрів Сінема сіті у Києві, Одесі та Херсоні показували стрічку «Паразити» режисера Пон Чжунхо у повному українському дубляжі. Прем'єра фільму в Україні відбулась тоді в рамках Одеського кінофестивалю [44]. Також у Києві мали місце вечори кіно корейського режисера Кім Кідука. В ефірах українських телеканалів таких як Новий, 1+1 та ICTV регулярно з'являються в повному дубляжі корейські фільми «Потяг до Пусана» режисера Йон Санхо «Потяг до Пусана 2 Півострів», вищезгаданий фільм «Паразити», а також детектив «Гангстер, поліцейський, диявол» режисера Лі Вонте

В Україні активно розвивається і фан-саб групи, що перекладають та розміщують на своїх сайтах корейські дорами. До початку повномасштабного вторгнення РФ в Україну 24 лютого 2022 року у своїх більшості популярними були російськомовні сайти для перегляду дорам з відповідною озвучкою та субтитрами такі як Dorama club, DoramaTV, ArirangTV, GreenteaTV та інші. Однак, станом на сьогодні українське суспільство активно відмовляється від будь-якого контенту російською мовою. Як результат, попит на україномовні переклади корейських фільмів та серіалів в мережі активно зростає. Популярними українськими платформами для перегляду дорам з субтитрами та в озвучці українською є Світ дорам та FSG BambooUA.

Отже, переконуємося, що потреба у регулярному, якісному перекладі українською мовою різноманітного аудіовізуального корейського контенту зростає кожен день. В контексті цієї роботи ми зосередимось та процесі, труднощах та лексично-граматичних особливостях перекладу корейських серіалів українською мовою.

### **Висновки до першого розділу**

Під кінодискурсом розуміють зв'язний текст, який є невід'ємним компонентом серіалу або фільму, в сукупності з різними невербальними компонентами: аудіовізуальним рядом та іншими не менш важливими екстралінгвістичними елементами. Це є унікальне повідомлення, що створене колективним автором для подальшого перегляду реципієнтом. Дослідники вважають кінодискурс близьким до поняття кінотексту.

Кінотекст, в свою чергу, є повідомленням, що викладене у різних формах та жанрах. Кінотекст поділяється на лінгвістичну та нелінгвістичну системи. Лінгвістична система містить в собі письмову (текстові повідомлення, назви вулиць, ресторанів, окремих країн) та усну (мова акторів, пісні, емоційні прояви) частини. Нелінгвістична система містить звукову частину (природні чи

технічні шуми) та відеоряд (актори, інтер'єр, оточення, спецефекти чи фантастичні істоти.)

Кінодискурс є більш широким поняттям та поєднує в собі кінотекст, кінофільм, його інтерпретацію з позиції глядача а також вкладений творцями зміст. Кінодискурс також включає в себе різноманітні кореляції з іншими видами мистецтва: театром, літературою, іграми чи телесеріалами.

Телесеріал являє собою документальний або художній кінотвір, що складається з різної кількості серій та призначений для демонстрації на телебаченні або на різних стрімінгових платформах. Дія у ньому зазвичай відбувається зараз. Серіал розрахований на регулярність та періодичність перегляду. Його сюжетна лінія розтягнута, матеріал подається частково. Там розкриваються близькі та зрозумілі глядачам теми. Часто завдяки серіалам ми можемо віднайти для себе відповіді на певні життєві питання. Асоціюючи себе з тими чи іншими персонажами ми ніби переживаємо все власноруч.

Серіали поділяються за різними форматами (оригінальний серіал, мінісеріал, односезонний проєкт, антологія, сиквел, пріквел, спін-офф, рیمейк, ребут, відродження та телеадаптація.) та жанрами (мильні опери, теленовели, класичні серіали, багатосерійні телефільми, ситкоми.)

Лінгвістичними характеристиками серіалу є цілісність, зв'язність, логічність, стилістичний окрас та доступність. Мова у них зазвичай повсякденна, що буде зрозумілою кожному, оскільки будь-який серіал орієнтований на масового глядача. Описуючи сучасні тенденції розвитку та популярності серіалів варто зазначити, що у лексиці часто присутня велика кількість сленгу, запозичень, неологізмів, нецензурних або табуйованих слів. Не слід забувати і про наявність чорного гумору, сарказму та жартів. Також у великій кількості сучасних серіалів можна зустріти різного роду професіоналізми, жаргонізми, арго та навіть діалекти. Подібна різноманітність зумовлена специфікою та аудиторною направленістю того чи іншого серіалу.

Термін «*дорама*» бере свій початок від англійського слова drama, саме так його вимовляють у Азії. Дорама являє собою повноцінний художній фільм у форматі телесеріалу. Зазвичай його показ вписується в рамки одного або кількох сезонів. На телеканалах Японії, Китаю та Кореї дорами займають більшу частину ефірного часу та є найбільш рейтинговими. Дорами мають свій жанровий поділ та особливості: міні-дорама, веб-дорама, ток-шоу та інші. Це можуть бути детективи, мелодрами, комедії, трилери, фентезі, історичні та багато інших різноманітних типів. Південнокорейські телесеріали стали дуже популярними у Японії на початку та всередині двотисячних. Сьогодні вони продовжують активно ширитись світом, гідно отримувати високі рейтинги та схвальні відгуки мільйонів глядачів. Станом на сьогодні, корейські дорами дивляться та люблять у країнах Азії, Африки, у США, Латинській Америці та Європі. Південнокорейські серіали транслюють різноманітні популярні потокові платформи такі як: Rakuten Viki, OnDemandKorea та Netflix.

Корейська кіноіндустрія не обійшла й Україну. В 2017 році тут розпочав мовлення Південнокорейський телеканал KBS World. Він є доступним на платформі інтерактивного телебачення OLL.TV де здійснює цілодобове мовлення корейською мовою з англійськими субтитрами. Також корейські серіали та фільми доступні з українськими субтитрами на міжнародній українській потоковій платформі Megogo. Після того як у 2013 році Netflix зареєстрував в Україні офіційну торгівельну марку Нетфлікс Україна та викупив домен netflix.ua на ньому теж стали доступні більш ніж сотня різножанрових серіалів та фільмів з Південної Кореї із субтитрами українською мовою. В Україні зараз активно розвивається і фан-саб групи, що перекладають та розміщують на своїх сайтах корейські дорами. До початку повномасштабного вторгнення РФ в Україну 24 лютого 2022 року у своїх більшості популярними були російськомовні сайти для перегляду дорам з відповідною озвучкою та субтитрами такі як Dorama club, DoramaTV, ArirangTV, GreenteaTV та інші. Однак, станом на сьогодні українське суспільство активно відмовляється від будь-якого контенту російською мовою.

Як результат, попит на україномовні переклади корейських фільмів та серіалів в мережі активно зростає. Популярними українськими платформами для перегляду дорам з субтитрами та в озвучці українською є Світ дорам та FSG BambooUA.

Очевидним фактом стає те, що потреба у регулярному, якісному перекладі українською мовою різноманітного аудіовізуального корейського контенту зростає кожен день.

## РОЗДІЛ 2 СТРАТЕГІЇ ТА МЕТОДИ ПЕРЕКЛАДУ СЕРІАЛІВ

### 2.1 Прагматична реалізація перекладу кінотексту.

Враховуючи лінгвістичні та екстралінгвістичні компоненти кінотексту важливим фактором якісного перекладу є збереження та передача повідомлення автора до реципієнта засобами іншої мови. Перекладач має виявити що саме режисер вкладає у репліки персонажів та за допомогою прагматичної реалізації сформуванню правильного ставлення іншомовного глядача до поданої у серіалі інформації. Щоб краще зрозуміти, що являє собою прагматична реалізація звернімося до прагматики як науки:

«Термін прагматика бере свій початок від грецького слова *πράγμα*, род. відмінок *πράγματος* «діло, тобто і те, що зроблено і те, що робиться і те, що треба зробити» та *πράγματός* – «здатний до діла, діловий». Цей термін був введений вченим Чарльзом Моррісом в кінці 30 років ХХ століття» [29, с. 36].

Прагматика генерує ставлення людини до знаків, в результаті чого текст тим чи іншим чином викликає певну реакцію у одержувача, завдяки якій досягається бажаний вплив на адресата повідомлення.

Визначення предмета лінгвістичної прагматики складна задача. Часто її коротко визначають, як дисципліну, яка прагне описати мову не в її внутрішній структурі а у використанні людиною. Цим прагматика відрізняється від лінгвістичних дисциплін традиційного набору, що розглядають мову як статичну систему. Ця наука включає мову не просто в мовлення, мовленнєву діяльність, що створює певні висловлювання а в цілеспрямовану предметно-практичну та пізнавально-теоретичну соціально значиму діяльність людини, як Суб'єкта спілкування. Таким чином прагматика заново відкриває для мовознавства основні принципи загальної теорії діяльності та принципи теорії комунікації [29, с. 38]. Проте, думки вчених щодо місця прагматики в науковому колі відрізняються. За словами І.П. Сусова, одні науковці відводять

прагматиці місце біля лінгвістики та за її межами, тому прагматика мимоволі опиняється в сфері інтересів філософії, соціології, культурної антропології, етнографії та інших наук. В той час як інші вчені, схильні поділяти погляди Вільгельма фон Гумбольдта на мову, як творчу діяльність. Наприклад, як зазначає Н. А. Трофімова, «людина є психосоціальна істота, вона рухома емоціями». Безумовно, «емоції мотивують і забарвлюють результати діяльності людини, мовну в тому числі, а мова, «упаковуючи» ці результати в свої форми, «упаковує» й емоційний відбиток, національний специфічний, оригінальний, неповторний» [34, с. 39]. Для цих вчених відмінність речення та висловлювання (або мовного акту) – це відмінність двох рівнів лінгвістичного аналізу однієї мовної сутності, а саме конструктивного та прагматичного. Прагматика при такому підході входить до числа суто лінгвістичних дисциплін. Стає зрозуміло, що вона, як і когнітивна лінгвістика, взаємодіє з рядом поза лінгвістичних дисциплін, може переймати їх методи роботи та ідеї з тим чи іншим матеріалом але інтерпретує їх в інтересах мовознавства [29, с. 39]. І.П. Сусов особисто розглядає прагматику, як самостійну, міждисциплінарну область знання, що тісно прилягає до лінгвістики [29, с. 53].

Якщо говорити докладніше, то в сферу цієї дисципліни входить аналіз явних та прихованих цілей висловлювання, внутрішньої установки мовця і готовності слухача «піти назустріч» у досягненні шуканого сенсу; вивчення типів комунікативної поведінки: мовленнєвої стратегії і тактики, правил діалогу, спрямованих на досягнення ефективності спілкування, використання так званих «непрямих» мовних актів і різноманітних прийомів мовної гри. «Прагматика стосується як інтерпретації висловлювань, так і вибору їх форми у конкретних умовах» [9, с. 360]. У цьому визначенні укладені як би дві точки зору на прагматичний аспект: позиція мовця (вибір форми) і позиція слухача (інтерпретація висловлювання).

Важливою умовою для виділення прагматичного аспекту значення є розуміння того місця, яке відводить собі спікер в мовному світі. Центром цього

світу є «я», а локальними та часовими координатами, своєрідними точками відліку в організації дійсності, – «тут» і «зараз». Цей егоцентризм мовця знаходить різноманітний прояв у мові, як наслідок всі відповідні мовні одиниці та конструкції об'єднуються під прапором прагматики [21, с. 8]. Великий вплив на розвиток прагматично орієнтованої лінгвістики надали роботи Л. Вітгенштейна, який значення її роз'яснив як вживання у мові. Це означає, що інтерпретувати будь-яке висловлювання можна лише в контексті, враховуючи характер конкретної ситуації. Для демонстрації цього постулату науковці наводять різні приклади. Ось один з них: висловлювання «Йде дощ» в різних ситуативних контекстах може мати різні прагматичні значення: Я нікуди не піду (відмова), Візьми парасольку (порада), Погана погода (констатація факту) і з питальною інтонацією – (запит інформації).

За наявності різноманіття думок про об'єкт і предмет дослідження мови в рамках прагматики можна виділити деякі подібні представлення:

- 1) ключовим поняттям для опису мовної комунікації в прагма-лінгвістиці є поняття діяльності;
- 2) мова є засобом динамічного взаємодії комунікантів;
- 3) функціонування мови нерозривно пов'язане з ситуативним і соціо-психологічним контекстом її вживання [3, с. 4].

Будь-який мовна дія відбувається у певній комунікативній ситуації. Саме вона спонукає мовця до того або іншого мовного акту. Комунікативна ситуація є складним комплексом «зовнішніх умов спілкування і внутрішніх станів учасників діалогу, представлених в мовній поведінці – висловлюванні, дискурсі» [36, с. 42]. Взаємодія комунікантів у комунікативній ситуації реалізується в кілька етапів: встановлення контакту, розвиток теми і підтримання діалогу, його завершення. Компонентами комунікативної ситуації є: місце і час повідомлення, адресант і адресат (комуніканти) та, відповідно, їх цілі. Таким чином **прагматична спрямованість** адресанта, як відправника

інформації на адресата, як її отримувача проявляється у виборі певних мовних засобів як тим, так і іншим. У кожному конкретному випадку, враховуючи характер комунікативної ситуації, адресант використовує ті мовні засоби, які допоможуть йому реалізувати свою установку, задум і тактику в мовленнєвій взаємодії (інтерації). Прийнято виділяти наступні типи потенційно можливих адресатів: реальний, конкретний, одиничний, гіпотетичний та масовий.

Враховуючи вище зазначену інформацію можна зробити висновок, що робота перекладача завжди супроводжується тим, щоб **зрозуміти** те, яким чином автор оригіналу хотів вплинути на читача через свій текст і **забезпечити** той же вплив.

## 2.2 Процес перекладу серіалів та його особливості.

У сучасних дослідженнях серіал складається з ланцюжка подій, що відображає характер, реакцію на події, культурний рівень персонажів та визначається як комунікативний соціолінгвістичний феномен. Кожна подія фільму має інформаційне значення, повідомляє ту чи іншу інформацію, яка актуальна для подальшого розвитку подій [11, с. 37].

Якщо говорити про специфіку перекладу кінодискурсу то пов'язана насамперед із тим, що він поєднує ознаки як письмового так і усного перекладу. Існують різні специфічні аспекти перекладу кінотексту. Передача вербальної і невербальної інформації в наявному типі тексту одночасно здійснюється акустичним і візуальним напрямками, а лінгвістичний аспект перестає відігравати визначальну роль. Професійний переклад фільмів та серіалів виконується на основі скриптів (мовленнєвих реплік персонажів). Для перекладу фільмів зазвичай надсилають лише текст, іноді супроводжують його відеорядом досить поганої якості для запобігання незаконного розповсюдження. Особливості перекладу будь-яких серіалів з будь-якої мови та будь-якого жанру полягають у тому, що крім завдань перекладу власне тексту з урахуванням

культурних та мовних відмінностей, перекладач повинен приділяти особливу увагу довжині реплік та встановленню так званих часових обмежень. Саме природність звучання тексту перекладу у таких рамках відобразатиме смак і такт перекладача [20, с. 156].

Однак, за словами В.Н. Комісарова кінопереклад більш неформальний ніж переклад художнього твору та іноді навіть наближається до вільного перекладу. Вільний переклад, у свою чергу, виконується на нижчому рівні еквівалентності ніж той, якого можна досягти за наявних умов перекладацького акту. Адекватним вільний переклад може вважатись, якщо він відповідає іншим нормативним вимогам перекладу і не призводить до істотних втрат змісту оригіналу. Вільний переклад може містити в собі низку перекладацьких прийомів таких, як онаціональнення, перенесення (локалізація), осучаснення чи ідейну трансформацію. Такі перекладацькі прийоми при кіноперекладі часто виступають єдиними можливими засобами адекватної передачі змісту кінотвору.

Дослідники виділяють понад 10 типів аудіовізуального перекладу (як міжмовного, так і внутрішньомовного), які вкладаються у 2 стратегії: **переозвучення** (re-voicing) і **субтитрування** (subtitling). До переозвучення відносять: закадровий переклад (voice-over, half-dubbing), адаптацію, або вільний коментар (free commentary), синхронний переклад (simultaneous interpreting) та дубляж (dubbing) [6, с. 104].

Субтитри ж можуть бути: внутрішньомовними (intralingual), такий вид субтитрів ще називають вертикальними: змінюється перцептивна модальність (коли усне мовлення перетворюється на письмовий текст), але не мова; міжмовними (interlingual) – так званий діагональний тип субтитрування, при якому змінюється і перцептивна модальність, і мова; відкритими (open), тобто не опціональними, які є невіддільною фізичною частиною фільму або телепрограми; прихованими (closed), тобто опціональними, що надаються у вигляді телетексту, перегляд якого можливий при застосуванні відповідного

декодера. Основними та найбільш поширеними видами аудіовізуального перекладу є субтитри, дубляж і закадровий переклад. Розглянемо докладніше:

- Дублювання (переозвучення) – особлива техніка запису, що дозволяє замінити звукову доріжку фільму із записом оригінального діалогу звуковою дорізкою із записом діалогу на мові перекладу. Тобто цей метод значною мірою змінює оригінальний текст і тим самим робить його зрозумілим для цільової аудиторії шляхом певних адаптацій та одомашнення. Іншими словами, створюється унікальна мовленнєва фонограма іншомовного кіноматеріалу смислове наповнення якої еквівалентне перекладу звукового супроводу. Така фонограма повністю замінює собою оригінальну звукову доріжку, при цьому має синхронно співпадати не лише тривалість фраз а й артикуляція акторів, що вимовляють оригінальні репліки. Треба створити ілюзію, що актори вільно говорять мовою перекладу. Дублювання включає в себе кілька окремих етапів: детекцію (виявлення особливостей мовного малюнку та шумових ефектів оригінальної звукової доріжки), літературний переклад кінодіалогів та укладку, синхронізацію тексту, що є головним правилом цієї перекладацької техніки). Через такі особливості дублювання вважається найдорожчим та найскладнішим засобом адаптації кіно.
- Субтитрування – в основному стислий переклад діалогів фільму або серіалу, що відображає основний зміст. Він орієнтований на візуальне сприйняття тому має вигляд друкованого тексту, який синхронно супроводжує візуальний ряд. Максимальний обсяг простору, який можуть займати субтитри, становить тільки 20% від загального розміру екрану. До того ж це може корегуватися відносно розміру персонажів та їх положення у конкретних кадрах. Тож зазвичай нормою вважаються два рядки у нижній частині екрану.

А. Павельєва та К. Хомченко справедливо зауважують, що кожна країна культивує власний спосіб перекладу фільмів. Це може бути і дублювання і субтитрування і навіть закадрове начитування. Рішення про те, який варіант

перекладу обирати остаточно для того чи іншого матеріалу не є довільним, воно зумовлене певними чинниками. Це історичні обставини, традиції, тип перекладу до якого схильна аудиторія, вартість перекладу тощо. Також варто пам'ятати, що усі варіанти перекладу певною мірою спотворюють оригінальний кінотекст, що призводить до втрати змісту [37, с. 1].

Якщо порівняти ці техніки перекладу можна зробити наступні висновки:

- 1) Субтитрування вимагає набагато менше часу ніж створення та запис дубляжу;
- 2) При створенні субтитрів неможливо уникнути прийому компресії. Це пов'язано з тим, що темп людської мови набагато вищий за швидкість читання та сприйняття тексту. Відповідно, необхідне максимальне стиснення тексту а у діалогах також і скорочення часу наявності тексту субтитрів на екрані. Скорочення обсягу тексту тут відбуватиметься за рахунок опущення надлишкових елементів, підбору більш коротких синонімів або ж виключення інформації, що не є критично важливою для розуміння сюжету реципієнтом;
- 3) Дублювання не потребує великих зусиль носіїв мови для сприйняття кінотексту. Однак при дублюванні реципієнт не чує голосів акторів оригіналу в той час як актори озвучення не завжди можуть так само виразно та манерно продекламувати певну репліку;
- 4) При дублюванні активну участь у корекції перекладу приймає безпосередньо режисер дубляжу. Задля досягнення синхронності у мовленні актора та звучанні вихідного перекладу інформація теж може бути спрощена, скомпресована, адаптована або ж вилучена взагалі;
- 5) Фільми та серіали з субтитрами часто беруть на себе освітню функцію та є матеріалом для вивчення іноземної мови [7].

## 2.3 Критерії оцінки якості перекладу

Коли ми оцінюємо саме якість перекладу варто керуватися такими критеріями:

- 1) Критерій **еквівалентності**, що має на увазі встановлення стильової та смислової точності відносно оригіналу;
- 2) Критерій **адекватності**, який на відміну від вищезазначеного критерію має на увазі аналіз тексту з точки зору успішності його сприйняття в рамках культури та світогляду реципієнта [21].

Фактично, адекватним вважається переклад у якому відтворена єдність змісту та форми оригіналу засобами іноземної мови. У такому перекладі врахована прагматична та змістова еквівалентність не порушені при цьому жодні норми. Він є точним, відсутні неприпустимі перекручення оригінального змісту. Зважаючи на те, що адекватний переклад оціночний характер буде доречно розглянути критерій **повноцінності** перекладу:

Повноцінність перекладу полягає у повноцінній передачі співвідношення форми та змісту оригіналу беручи до уваги усі його особливості (якщо мовні засоби це дозволяють) або ж створення функціональних та стилістичних відповідників цих особливостей. Повноцінний переклад передбачає гармонію між цілим та окремим, визначає специфіку твору (форми та змісту). Дослівна передача окремих елементів ще не означає повноцінної передачі цілого, так як останнє являє собою певну систему а не суму цих елементів. За теорією Н. Складчикової існує чотири параметри адекватності перекладу:

- 1) параметр адекватності передачі семантичної інформації;
- 2) параметр адекватності передачі емоційно-оціночної інформації;
- 3) параметр адекватності передачі експресивної інформації;
- 4) параметр адекватності передачі естетичної інформації.

Часто поняття еквівалентності та адекватності вважають близькими але, як бачимо, поняття адекватності більш широке. Воно гармонійно поєднує

передачу естетичних та стилістичних відтінків оригіналу та є синонімом «гарного» перекладу. Еквівалентність це саме вичерпна передача змісту оригіналу, збереження відносної рівності змістової, змістовної, стилістичної, семантичної та функціонально-комунікативної інформації, що міститься в оригіналі та перекладі.

Аналізуючи перекладені субтитри у конкретному серіалі чи фільмі або перекладаючи власноруч, дотримання зазначених вище параметрів адекватності, повноцінності та еквівалентності є запорукою якісно виконаної роботи. Тому в процесі виявлення перекладацьких помилок ми орієнтуватимемось на ці критерії.

## 2.4 Культурні реалії та спосіб їх перекладу

О. Федорченко зауважує, що кінопереклад як такий завжди включає у себе насамперед міжкультурний діалог. Це взаємодія мови та мислення, дуалізм букви та духу а також боротьба формального і змістового напрямків у перекладі. Через це поняття кіноперекладу розглядається вченими не лише як перекладознавче, а і як лінгвокультурологічне та лінгвофілософське. Головне завдання перекладача тут – підкреслити колорит іноземної культури, який може відобразитися у специфічному гуморі, грі слів, інтонації героїв або сленгу, жаргонізмах, що відображає ідеї сценариста та режисера. Стає очевидно, що в процесі перекладач може стикнутися з певними культурними лакунами/реаліями, переклад яких вимагає особливого підходу [48, с. 195].

За визначенням Г.Д. Томахіна, реалії – «це назви предметів матеріальної культури, історичних чинників, інститутів держави, міфологічних істот, які притаманні тільки певним націям і народам» [33, с. 5].

Реалії, як **одиниці перекладу** поділяються на:

- скорочення (*СБУ, ЗСУ, РАГС, СМТ*);

- окремі слова (*кімчі, борщ, нунчі, коса – знаряддя праці, коса – волосся*);
- словосполучення (*палац культури*);
- речення (*Враз нічого не робиться*).

**Предметна класифікація реалій:**

**А) Географічні реалії:**

- 1) Назви об'єктів фізичної географії (*джунгли*);
- 2) Назви географічних об'єктів, що пов'язані з діяльністю людини (*ранчо*);
- 3) Назви ендеміків (*ігуана, йєті, секвоя*);

**Б) Етнографічні реалії:**

**1) Побут:**

- а) Їжа, напої та ін. (*борщ, кімпаб.*);
- б) Одяг (включно із взуттям, головними уборами та ін.);
- в) Житло, меблі, посуд та ін. (*рогач, криївка, юрта*);
- г) Транспорт (кошти і «водії») (*рикша, карета*).

**2) Праця:**

- а) Люди професії (*коваль, бондар, бровар*);
- б) Знаряддя праці (*мотика, кувалда*);
- в) Організація праці (включаючи господарство і т.п.) (*гільдія, колгосп*);

**3) Мистецтво і культура:**

- а) музика та танці (*джаз, блюз, інді*);
- б) музичні інструменти (*бандура, каягим, кото*);
- в) фольклор (*байка, билина*);

- г) театр (*панч, дель-арте, кабукі, комедія*);
- г) інші види мистецтва і предмети (*ікебана*);
- д) виконавці (*трубадур, гейша*);
- е) звичаї, ритуали (*хангиллаль, соллаль*);
- є) свята та ігри (*козаки-розбійники, свято Івана Купала*);
- ж) міфологія (*орки, ельфи, гноми, домовята*);
- з) культу та жреці, послідовники (*муфтії, шамани, мечеті, пагоди*);
- и) календар (*бабусине літо*);

#### **4) Етнічні об'єкти:**

- а) Етноніми (*корєць, японєць, поляк*);
- б) Клички (зазвичай жартівливі або образливі) (*фріц, москаль, кацап*);
- в) Назви осіб за місцем проживання (*одеситка, кримчанка, львів'янка, харків'янка*);

#### **5) Міри та гроші:**

- а) Мірні одиниці (*сажень, кварта, фут*);
- б) Грошові одиниці (*копійка, цент, долар, єна, вона*);
- в) Просторічні назви тих та інших (*четвертинка, нікель, десятка, п'ятак*);

#### **В) Суспільно-політичні реалії:**

- 1)Адміністративно-територіальний устрій (*область чи штат, район або населений пункт*);
- 2) Ограни та носії влади (*віче, ван, шьогун, хан, рада, кошовий, канцлер, генсек, імператор, король*);

### 3) Суспільно-політичне життя:

- а) політична діяльність та діячі (*білогвардійці, кулаки, націонал-соціалісти, більшовики*);
- б) патріотичні та громадські рухи (*партизани*);
- в) представники рухів та соціальних явищ (*гот, емо, хіппі, скінхед*);
- г) звання, степені, титули, звертання (*аспірант, доцент, самонім, сонбе*);
- г) установи (*ЦНАП*);
- д) учбові та культурні заклади (*інститут, корпус, кампус*);
- е) стани та касты (*знать, недоторканні, третій стан*);
- є) символи каст (*юніон джек*);

### 4) Військові реалії:

- а) Підрозділи (*орда, легіон, батальйон*);
- б) Зброя (*джавелін, мавік, мушкет, арбалет*);
- в) Обмундирування (*кольчуга, кітель*);
- г) Військовослужбовці та командири (*кошовий отаман*).

До культурних реалій також входять фразеологічні одиниці, приказки, прислів'я та різноманітні сленгові елементи.

Способи перекладу реалій наступні:

1. транслітерація та транскрипція: Samsung – «Самсунг» (фонетичне наближення);
2. калька: (skyscraper – хмарочос), напівкалька: (television – телебачення), освоєння, одомашнення (пан, пані) та семантичний неологізм, який передає сенс слова;

3. уподібнений переклад, тобто підбір функціонального еквіваленту:  
가위바위보 – Юзефа;
4. контекстуальний переклад (може вилучати певні одиниці реалій);
5. гіпонімічний переклад: play football - гра в м'яч.

Вибір того чи іншого прийому при перекладі реалій безпосередньо залежить від завдання, яке стоїть перед перекладачем у конкретному випадку: зберегти колорит мовної одиниці з можливими упуцненнями чи неточностями або передати значення реалії (якщо воно невідоме), втративши при цьому колорит.

При перекладі реалій виникають дві основні проблеми: відсутність у мові перекладу відповідності (еквівалента, аналога) через відсутність у носіїв цієї мови позначуваного реалією об'єкта (референта) і необхідність, поряд з предметним значенням (семантикою) реалії, передати і колорит (конотацію) – її національне та історичне забарвлення [4, с. 100].

## 2.5 Перекладацькі трансформації у кіноперекладі

В рамках кіноперекладу перед перекладачем нерідко постають складнощі або елементи оригіналу, які потребують особливого ставлення. Розглянемо перекладацькі прийоми, трансформації які активно використовуються:

Термін *трансформація* у перекладознавстві використовується для того, щоб показати зв'язок між вихідними та цільовими мовними виразами, заміни однієї форми вираження іншою у процесі перекладу. Цю заміну образно називають конверсією або трансформацією, перетворенням. Таким чином, описані нижче операції (перекладацькі трансформації) по суті є міжмовним «пере-вираженням». Все це робиться заради досягнення вищезазначеної адекватності перекладу. [45, с. 407]

1. Диференціація – перекладацька трансформація, внаслідок якої перекладним відповідником стає словосполучення або слово, що не є словниковим відповідником. Воно підібране з урахуванням контекстуального значення слова, що перекладається, контексту його вживання, мовленнєвих норм та традицій мови перекладу.
2. Конкретизація – заміна слова або словосполучення мови оригіналу ширшим за референціальним значенням словом чи словосполученням мови перекладу з вузьким значенням.
3. Генералізація – протилежна конкретизації трансформація. Це заміна одиниці мови оригіналу, що має більш вузьке значення, одиницею мови перекладу з ширшим значенням.
4. Адаптація – коли оригінальне значення слова, невідомого для мовної картини світу українців, узагальнюється. Також адаптується переклад власних назв, який адаптується за допомогою транскрибування.
5. Нейтралізація – з огляду на розбіжності структур іноземних та української мов перекладачеві не завжди вдається зберегти стилістичне забарвлення окремих елементів оригіналу. У цьому випадку він змушений вдатися до стилістичної нейтралізації, тобто замість експресивного вислову використовувати нейтральний.
6. Компенсація – трансформація при якій певні елементи змісту оригіналу відтворюються у вихідному тексті перекладу у інший спосіб задля компенсації стилістичної або ж семантичної втрати та досягнення подібного, близького емоційно-експресивного ефекту.
7. Антонімічний переклад – трансформація, що полягає в заміні форми слова чи словосполучення на протилежну (позитивної на негативну і навпаки), при цьому зміст одиниці яка перекладається лишається в основному подібним. Часто антонімічний переклад використовують задля пояснення значення вигуків.
8. Цілісне перетворення – до цієї трансформації перекладачі зазвичай вдаються під час передачі сленгу або жаргонної лексики, що є

унікальною для кожної культури. Тут передбачається вираження смислу сказаного однією мовою засобами іншої, які не є, ані контекстуальними, ані словниковими відповідниками окремих слів. Іноді також розмовні словосполучення замінюють описовими словами [26, с. 78].

Важливо пам'ятати, що такий чіткий поділ лексичних трансформацій є можливим лише теоретично, тому що в реальності кінопереклад є складним творчим процесом, при якому перекладачеві необхідно застосовувати різні перекладацькі стратегії та прийоми для вирішення певних перекладацьких завдань. Часто буває так, що одна трансформація народжує потребу у використанні іншої. Наприклад: лексичні трансформації дуже часто спричиняють граматичні трансформації таким чином змушуючи перекладача комбінувати обидва типи трансформацій. Правильний вибір та використання цих трансформацій гарантує максимальну еквівалентність при перекладі [13, с. 29].

## 2.6 Типові перекладацькі помилки в рамках кіноперекладу

Навіть за умови коректного використання трансформацій та прийомів різного типу перекладачі припускаються помилок. Насамперед це пов'язано із людським фактором як таким. Безумовно живий переклад повніший за автоматичний, машинний але навіть попри високу компетентність помилки все ж трапляються. Пропонуємо класифікацію типових помилок при кіноперекладі на думку дослідників. Наприклад: у ході проведення зіставного порівняльного аналізу кіноперекладу англomовних анімаційних фільмів українською мовою «БіМуві: Медова змова», «Змивайся», «Панда Кунг-Фу 2», «Вартові Легенд», «Сімейка Крудсів», «Шрек» та «Мадагаскар» А.Г. Гудманян та О.В. Поляковою були виділені наступні типові помилки перекладу:

Використання стилістично зниженої лексики:

1) Невиправдане застосування трансформації компенсації.

На стадії формування мовлення та власного світогляду діти сприймають анімаційні фільми як частину життя і тому можуть легко перейняти в повсякденний вжиток певні стилістично знижені або табуйовані вирази, нецензурні слова, що в свою чергу не є загальноживаними. Це може викривити сприйняття світу дитиною. Невиправдану трансформацію чітко видно у наведеному перекладі репліки «*Careful, mate. Those aren't chocolate buttons*»/ «Не вступи, братан, я не шоколадом хезаю». На думку дослідниць більш доречною в такому випадку є стратегія «золотої середини»: «Обережно, не вступи. Це тобі не снікерс».

У перекладі репліки «*I'm not dying on an empty stomach*»/ «Я не хочу здохнути на порожній кендлюх» видно, як слово *stomach*/шлунок компенсовано терміном кендлюх. Він означає перший відділ шлунку жуйних тварин де попередньо перетравлюється їжа. Цю репліку вимовляє жінка, а не тварина, однак через прийом компенсації перекладач ніби наголошує на тому, що сімейка Крудсів за зовнішністю, манерами та іншим нагадує саме тварин. Не дивлячись на це констатуємо, що слово кендлюх не є широковживаним, зрозумілим кожному українцю словом, тому його варто замінити більш стилістично-нейтральним відповідником. Наводиться також інша репліка «*Fetch us some Pop Tarts from the kitchen, Jeeves*»./ «Шістьора, притарабань печивця з кухні». Слово *Jeeves* яке означає ідеальний слуга у перекладі компенсовано сленговим терміном *шістьора*. Оскільки цільовою аудиторією анімаційних фільмів є діти використання подібної лексики є неприпустимим.

У репліці «*Breakfast in bed*» / «І сніданок у лігво» слово ліжко/*bed* не виправдано замінили на просторіччя лігво оскільки у свідомості глядача ліжко асоціюватиметься саме з предметом меблів де є ніжки та матрац. У кадрі ж натомість було зображено місце для спання зібране з листя та гілок.

Наступний приклад: *«The place is mine»/ «Халупа ця тепер уже моя»*. Хоч мова йшла про сучасну багатокімнатну квартиру перекладач вирішив замінити слово *place/житло* на стилістично знижене *халупа*. А.Г. Гудманян та О.В. Полякова зазначають, що використання подібної стилістично-зниженої лексики призводить не лише до спотворення мовного образу персонажа, а й спотворює освітньо-виховну функцію мультфільму. Діти активно запам'ятовуватимуть такі слова та використовуватимуть їх надалі у повсякденності, що є неприпустимим з точки зору етики.

## 2) Використання табуьованої лексики.

Розглядається переклад репліки бегемота чоловіка Мото-Мото, що залицяється до бегемотки Глорії: *«Know what Moto-Moto means? It means Hot-Hot»./ «Знаєш, що «Мото-Мото» значить? Означає «Трах-трах»*. Ця інтерпретація є неадекватною, оскільки наявний український відповідник розрахований на дорослу, психологічно сформовану аудиторію. Анімаційний фільм при цьому розрахований на дітей, які можуть почати проявляти цікавість до подібних виразів. Це створить складнощі батькам, які повинні будуть пояснювати їх значення. Доречно буде використати нейтральних відповідник, що буде прийнятним для будь-якої вікової групи глядачів. Наприклад: *«Джага-джага»*.

## 3) Використання нецензурної лексики.

До прикладу у репліці *«Where are those idiots?»/ «Де ці йолопи?»* перекладач не лише не адаптував нецензурну лексему *idiot*, а й компенсував її в перекладі нецензурним словом *йолоп* чим порушив норми адекватності та прагматичні цілі перекладу. Ту саму помилку видно у перекладі репліки *«What a loser!»/ «Який вилупок!»*.

## 4) Вживання слів з негативною конотацією.

У американських фільмах та анімаційних фільмах поширеними є терміни, що пов'язані зі смертю або насильством, вбивствами. За словами дослідниць

подібні лексеми обов'язково мають бути адаптовані для українського глядача бо дослівний переклад може негативно вплинути на психіку дітей, якщо це стосується дитячого формату. Гарним прикладом є кінопереклад анімаційного фільму «Шрек». Головний персонаж тут – велика зелена тварина відома, як людоджер. Тобто тварина, що їсть людей. Однак протягом фільму Шрек не з'їв жодної людини. Він не був жорстоким вбивцею а мав чуйний, добрий характер та страждав через відсутність друзів. Оскільки цільовою аудиторією є діти такого роду переклад є неадекватним. Некоректну прагматичну адаптованість можна прослідкувати у перекладі його репліки: «*They'll shave your liver. Squeeze the jelly from your eyes*»/ «*Вирвуть печінку і вичавлять вам очі*».

5) Невиправдане використання стратегії форенізації.

Надмірне використання цієї стратегії є помилковим через частий недостатній екстралігвальний досвід аудиторії. Наприклад: «*When we need a food, we hunt for a decent hotdog stand*»./ «*Нам потрібна їжа, ми полюємо на возики з хотдогами*». Тут перекладач має справу з культурними розбіжностями мови оригіналу та мови перекладу: У США переважно люди харчуються фаст-фудом тому на вулицях є вози з хотдогами. Для українців така їжа не є повсякденною і возиків з хотдогами як масового явища у нас в країні немає. Варто було адаптувати переклад таким чином: «*Коли ми голодні, то ідемо в Мак-Дональдз*»

6) Невиправдане застосування стратегії доместикації.

Наводиться приклад репліки «*All rise! The Honorable Judge Bumbleton presiding*» / «*Встати. Суд іде. Її честь, суддя Гудюченко*». Тут перекладач одомашнив іншомовне прізвище типовим українським із суфіксом – енко. Ця зміна створює комічний ефект в той час як адекватний переклад має повною мірою знайомити глядача з культурними елементами оригіналу, зокрема зберігати прізвище оригінальних персонажів.

7) Буквальний переклад.

Якщо в оригіналі наявні фразеологічні конструкції вони потребують адаптації а не дослівного перекладу оскільки це може призвести до порушення сприйняття оригіналу.

#### 8) Порушення норм мови перекладу.

«*Do you think the boss will be annoyed with us?*»/ «*Думаєш, бос буде незадоволений з нас?*». У наявному прикладі порушені граматичні правила української мови оскільки правильно казати незадоволений нами (ким?, чим?).

#### 9) Використання русизмів.

Інколи перекладачі використовують русизми задля надання гумористичного окрасу певним персонажам. Однак інколи вживання русизмів безпосередньо порушує норми української мови [8, с. 108–110]., [24, с. 19].

Н.В. Скоромислова також виділяє незначні помилки у кіноперекладі умовно поділяючи їх на: незначні помилки у перекладі слова, недопустимі смислові помилки при перекладі ключового слова, незначну помилкову трансформацію структури, грубі помилки при значній трансформації структури, некоректна передача гендерної ідентичності персонажу [25, с. 3].

### **2.7 Особливості перекладу назв серіалів з корейської мови**

Назва серіалу або фільму не виконує суто репрезентативну функцію, вона є метонімічним відображенням всієї картини, особливості та зміст якої представлені одним словом чи фразою. Ось чому назва є одним з факторів прояву інтересу аудиторії до серіалу або фільму. Від початкової реакції глядача залежить чи почне він або вона шукати інформацію про картину і чи подивиться її загалом. Назва фільму або серіалу є посередником між виробником та реципієнтом яка ідентифікує картину загалом. Зазвичай назва має бути семантично привабливою та відповідати сюжету контекстуально. Вона має бути вичерпною, стислою та привертати увагу глядача. Щоб досягти

цього у заголовках часто присутні ідіоми, гра слів або інші мовні засоби. Буває так, що заголовок як такий являє собою загадку, натякає на щось оперуючи метафорами. Зрозуміти сховане послання відповідно зможе лише той хто переглянув картину.

Безумовно, локалізація продуктів відрізняється від країни до країни: десь культивують дубляж, як єдиний формат локалізації, десь надають перевагу субтитрам. Однак станом на сьогодні все ще трапляються неточності у перекладі назв серіалів або кінофільмів, що і свідчить про потребу аналізу особливостей цього пласту аудіо-візуального перекладу. Головною причиною перекладу назви кінопродукту є урахування локалізаторами, перекладачами культурних особливостей цільової аудиторії. Це може стосуватись ідеології, культурних норм, релігії або гендеру а також допоможе потенційним глядачам глибше зрозуміти про що йдеться у серіалі або фільмі. Ось чому завдання перекладача не просто перекласти назву еквівалентно з мови оригіналу на мову цільової аудиторії, а і зберегти прагматичне та функціональне навантаження оригінального заголовку.

Дослідники рекомендують починати процес перекладу назви з аналізу загального сюжету картини аби повноцінно розкрити його у майбутньому заголовку. Зробивши це буде значно простіше адаптувати його під різні жанри серіалу або фільму. Для того щоб глибше поринути у процес перекладу назв серіалів доцільно розібрати їх структуру: Ю.І. Шийка та А.Б. Мацько пропонують наступну класифікацію типів заголовків [38, с. 229]:

1. Однокомпонентна структура:

Поширений тип назв, що складається з одного слова. Наприклад: «*더 클로리*», «*미생*», «*화랑*», «*더 바이러스*», «*마우스*», «*더 러버*» «*상속들*»,

«힐러», «수리남», «비밀», «시그널», «괴물», «킹덤», «내일», «지옥», «섬바디».

2. Двокомпонентна структура:

Наприклад: «오징어 게임», «마이네임», «기황후», «군경사 도베르만», «스위트 홈», «인간 수업», «나의 나라», «왕의 얼굴», «하백의 신부».

3. Структура словосполучення:

Наприклад: «*Money Heist: Korea – Joint Economic Area*», «*D.P.: Dog`s day*», «환혼: 빛과 그림자», «루카: 더 비기닝».

4. Структура складової речення:

Наприклад: «무브 투 헤븐», «마이온리 러브송», «도도솔솔라라솔», «김비서가 왜 그럴까», «이상한 변호사 우영우», «타인은 지옥이다», «힘센여자 도봉순», «너도 인간이니»

Варто зазначити, що серед заголовків корейських серіалів найпоширенішою структурою є однокомпонентна. Це пов'язано з тим, що така лаконічна назва краще запам'ятається глядачеві, що сприятиме подальшій популяризації картини.

Проаналізувавши способи перекладу наявних назв пропонуємо поділити їх на 6 наступних груп:

1. Описовий переклад, що передає значення лексичної одиниці у формі фрази. Переклад такого типу зазвичай використовують до фразеологічних одиниць, неологізмів або до культурно маркованої лексики (реалій). Розглянемо на прикладах: «*화랑*»/ «*Хваран: квітучі лицарі*». Це

приклад гарного сюжетного та історичного аналізу з боку перекладача. Справа в тім, що хварани і справді були елітними воїнами за часів держави Сілла (період трьох держав– приблизно з 57р. до н.е. до 668 р. н.е.). Однак власне слово 화랑 має ієрогліфічне походження 花郎, де перший склад означає квітка а другий юнак. Тому суто еквівалентний переклад тут абсолютно зайвий. Локалізатор транскодував фонетичну форму оригінальної назви і додав фразу, що краще розкриває значення іноземним глядачам.

2. Дослівний переклад. Такий спосіб не зберігає звукову чи орфографічну форму лексичної одиниці оригіналу але відтворює її структурну модель: «김비서가 왜 그럴까»/ «Що не так з секретарем Кім», «너도 인간이니?»/ «Ти людина?», «나의 나라»/ «Моя країна», «내일»/ «Завтра», «힘센여자 도봉순»/ «Сильна жінка То Бон Сун», «군경사 도베르만»/ «Військовий прокурор Доберман», «인간 수업»/ «Життєві уроки».

3. Транскодування – відтворює звукову графічну форму мови оригіналу засобами мови перекладу: «시그널»/ «Сигнал», «더 바이러스»/ «Вірус», «힐러»/ «Хіллер», «마우스» / «Миша», «빈센조»/ «Вінчензо», «이브»/ «Єва».

4. Трансформація – зміна структурної форми мовної одиниці оригіналу задля додавання унікальності, автентичності перекладеній назві: «수리남» / «Наркосвяті», «경우의» / «Більше ніж друзі». «지금 우리 학교는»/ «Ми всі мертві», «간 떨어지는 동거»/ «Мій сусід Куміхо». Хоча еквівалентно 간 떨어지다 означає бути переляканим до смерті, враженим, вмерти від страху, серце у п'яти, «더블유» / «W: Два Світи», «어느 날» / «Тієї ночі».

5. Жанровий переклад є одним з найрозповсюдженіших видів перекладу назв серіалів або фільмів. Специфіка такого методу в тому, що він співвідносить назву оригіналу з жанром продукту: «*지옥*» / «*Поклик пекла*». Хоч і дослівно назва перекладається, як пекло перекладачі дещо змінили назву з огляду на жанрові особливості проєкту (містичний трилер), «*하늘에서 내리는 일억개의 별*» / «*Твої очі покинула усмішка*». Це теж приклад детективного трилеру про смерть студентки тож наявна трансформація зумовлена жанровими особливостями. Дослівно заголовок перекладається сто мільйонів зірок падає з неба.

6. Семантичний переклад: такий тип перекладу розширює семантичне поле назви оригіналу за допомогою додавання чи зміни лексичних елементів та введення ключових слів серіалу або фільму: «*여자에게 설레는 편*» / «*Вона змушує моє серце битися*», «*간택 - 여인들의 전쟁*» / «*Королева: Кохання і Війна*».

Як бачимо, перед перекладачами стоїть досить непросте завдання: треба не просто перекласти назву з однієї мови на іншу а зберігаючи функціональне і прагматичне навантаження оригіналу створити яскравий, привабливий аналог. Однак, важливо пам'ятати, що там де існують труднощі, існуватимуть і помилки. Помилки при перекладі назв умовно поділяють на декілька груп [16, с. 164]:

1) Спричинені недостатньою обізнаністю перекладача або просто небажанням його або її працювати зі словником. Результат такого підходу зазвичай – буквалізм якого слід уникати: «*돌아와요 아저씨*» / «*Поверніться Ачжоші*». *아저씨* типове звернення до чоловіка середнього віку в Кореї. Можна перекласти, як дядьку, чоловіче. Іноземному глядачеві буквальна фонетична

передача цього терміну буде незрозуміла. Ще одним прикладом буквального перекладу є українська назва дорами «*꼭두의 계절*» / «Сезон Ккок Ду». Ккокду це божество смерті, провідник душ з корейської міфології, який раз на 99 років повертається у світ людей аби карати грішників. Це варто пояснити іноземному реципієнту. Пропонуємо варіант «*Час Жнеця*».

2) Буває, що перекладач не бачить алюзію, чи інші приховані елементи у назві оригіналу та просто викидає їх.

3) Помилки через неспроможність виявити стилістичні особливості назви оригіналу, що призводить до розючих стилістичних розбіжностей між оригінальним заголовком та його перекладом. Наприклад український переклад назви серіалу «*이상한 변호사 우영우*» звучить, як «*Надзвичайна юристка У*». Головною родзинкою назви та серіалу як такого є те, що ім'я головної героїні – паліндром. Воно читається однаково задом-наперед і навпаки. Прикметник *이상한* має дещо негативне забарвлення у корейській мові. Це можна перекласти, як дивний, дивакуватий. Однак, проаналізувавши сюжет проєкту стає зрозуміло, що У Йону – юристка, що має розлад аутистичного спектра і через це володіє феноменальною пам'яттю, яка дозволяє їй ідеально запам'ятовувати та декламувати закони. Саме це і робить її геніальним спеціалістом. Тож пропонуємо замінити та незвичайна, унікальна або особлива юристка У Йону.

4) Порушення норм фоніки та легкості читання, що призводить до сприйняття назви, як надто іноземної. «*도깨비*»/ «*Токкебі*».

5) Помилки, коли назва фільму чи серіалу не відповідає його змісту.

Отже, гарний, повноцінний переклад заголовку передбачає збереження всіх функціональних та прагматичних особливостей оригіналу засобами мови

потенційної аудиторії. Однак, слід визнати, що частіше за все саме збереження привабливої форми назви є пріоритетним для прокату. Відповідно, фінальна назва проєкту не завжди залежить від перекладача та може бути перероблена прокатниками заради її маркетингового забарвлення.

### **Висновки до другого розділу**

Враховуючи лінгвістичні та екстралінгвістичні компоненти кінотексту, що є невід'ємним компонентом серіалу чи фільму, важливим фактором якісного перекладу є збереження та передача повідомлення автора до реципієнта засобами іншої мови. Перекладач має виявити що саме режисер вкладає у репліки персонажів та за допомогою прагматичної реалізації сформувати правильне ставлення іншомовного глядача до поданої у серіалі інформації. За своєю сутністю прагматика генерує ставлення людини до знаків, в результаті чого текст тим чи іншим чином викликає певну реакцію у одержувача, завдяки якій досягається бажаний вплив на адресата повідомлення.

У сучасних дослідженнях серіал складається з ланцюжка подій, що відображає характер, реакцію на події, культурний рівень персонажів та визначається як комунікативний соціолінгвістичний феномен. Кожна подія фільму має інформаційне значення, повідомляє ту чи іншу інформацію, яка актуальна для подальшого розвитку подій.

Специфіка перекладу кінодискурсу пов'язана насамперед із тим, що він поєднує ознаки як письмового так і усного перекладу. Передача вербальної і невербальної інформації в наявному типі тексту одночасно здійснюється акустичним і візуальним напрямками, а лінгвістичний аспект перестає відігравати визначальну роль. Професійний переклад фільмів та серіалів виконується на основі скриптів (мовленнєвих реплік персонажів). Для перекладу фільмів зазвичай надсилають лише текст, іноді супроводжують його відеорядом досить поганої якості для запобігання незаконного розповсюдження. Особливості перекладу будь-яких серіалів з будь-якої мови та будь-якого жанру полягають у тому, що крім завдань перекладу власне тексту з урахуванням

культурних та мовних відмінностей, перекладач повинен приділяти особливу увагу довжині реплік та встановленню так званих часових обмежень. Саме природність звучання тексту перекладу у таких рамках відобразатиме смак і такт перекладача. Дослідники виділяють понад 10 типів аудіовізуального перекладу (як міжмовного, так і внутрішньомовного), які вкладаються у 2 стратегії: переозвучення (re-voicing) і субтитрування (subtitling). До переозвучення відносять: закадровий переклад (voice-over, half-dubbing), адаптацію, або вільний коментар (free commentary), синхронний переклад (simultaneous interpreting) та дубляж (dubbing). Рішення про те, який варіант перекладу обирати остаточно для того чи іншого матеріалу не є довільним, воно зумовлене певними чинниками. Це історичні обставини, традиції, тип перекладу до якого схильна аудиторія, вартість перекладу тощо. Також варто пам'ятати, що усі варіанти перекладу певною мірою спотворюють оригінальний кінотекст, що призводить до втрати змісту. Якщо порівняти ці техніки перекладу можна зробити наступні висновки:

1) Субтитрування вимагає набагато менше часу ніж створення та запис дубляжу;

2) При створенні субтитрів неможливо уникнути прийому компресії. Це пов'язано з тим, що темп людської мови набагато вищий за швидкість читання та сприйняття тексту. Відповідно, необхідне максимальне стиснення тексту а у діалогах також і скорочення часу наявності тексту субтитрів на екрані. Скорочення обсягу тексту тут відбуватиметься за рахунок опущення надлишкових елементів, підбору більш коротких синонімів або ж виключення інформації, що не є критично важливою для розуміння сюжету реципієнтом;

3) Дублювання не потребує великих зусиль носіїв мови для сприйняття кінотексту. Однак при дублюванні реципієнт не чує голосів акторів оригіналу в той час як актори озвучення не завжди можуть так само виразно та манерно продекламувати певну репліку;

4) При дублюванні активну участь у корекції перекладу приймає безпосередньо режисер дубляжу. Задля досягнення синхронності у мовленні

актора та звучанні вихідного перекладу інформація теж може бути спрощена, скомпресована, адаптована або ж вилучена взагалі;

5) Фільми та серіали з субтитрами часто беруть на себе освітню функцію та є матеріалом для вивчення іноземної мови.

Коли ми оцінюємо саме якість перекладу варто керуватися такими критеріями:

1) Критерій еквівалентності, що має на увазі встановлення стильової та смислової точності відносно оригіналу;

2) Критерій адекватності, який на відміну від вищезазначеного критерію має на увазі аналіз тексту з точки зору успішності його сприйняття в рамках культури та світогляду реципієнта.

Важливим аспектом перекладу серіалів також є робота з культурними реаліями, що регулярно зустрічаються у кінотексті. Реалії – це назви предметів матеріальної культури, історичних чинників, інститутів держави, міфологічних істот, які притаманні тільки певним націям і народам. Існує декілька способів їх перекладу: транслітерація та транскрипція, калька, напівкалька, освоєння, адаптація та семантичний неологізм, що передає сенс слова, уподібнений переклад, контекстуальний переклад та гіпонімічний. Питання про вибір певного прийому при перекладі реалії буде прямо залежати від завдання, яке стоїть перед перекладачем в кожному конкретному випадку. При перекладі реалій виникають дві основні проблеми: відсутність у мові перекладу відповідності (еквівалента, аналога) через відсутність у носіїв цієї мови позначуваного реалією об'єкта (референта) і необхідність, поряд з предметним значенням (семантикою) реалії, передати і колорит (конотацію) – її національне та історичне забарвлення.

Враховуючи складнощі, які виникають при кіноперекладі часто перекладач змушений використовувати перекладацькі трансформації задля досягнення вищезгаданої прагматичної реалізації та адекватності перекладу. Трансформації є наступними: диференціація, конкретизація, генералізація,

адаптація, нейтралізація, компенсація, антонімічний переклад та цілісне перетворення.

Навіть за умови коректного використання трансформацій та прийомів різного типу перекладачі припускаються помилок. Насамперед це пов'язано із людським фактором як таким. Безумовно, живий переклад повніший за автоматичний, машинний але навіть попри високу компетентність помилки все ж трапляються: використання табуйованої, нецензурної або лексики з низькою конотацією, невиправдане застосування стратегії форенізації, трансформації компенсації, доместикації, буквального перекладу, порушення норм мови перекладу та використання русизмів.

Переклад заголовків серіалів чи фільмів також є доволі складною задачею для перекладача: треба не просто перекласти назву з однієї мови на іншу а зберігаючи функціональне і прагматичне навантаження оригіналу створити яскравий, привабливий аналог. Дослідники рекомендують починати процес перекладу назви з аналізу загального сюжету картини аби повноцінно розкрити його у майбутньому заголовку. Зробивши це буде значно простіше адаптувати його під різні жанри серіалу або фільму. Існує чотири типи назв серіалів: однокомпонентна структура, двокомпонентна структура, структура словосполучення та структура складової речення. Способи перекладу заголовків наступні: описовий переклад, дослівний переклад, транскодування, трансформація, жанровий переклад та семантичний переклад. Однак, важливо пам'ятати, що там де існують труднощі, існуватимуть і помилки. Помилки при перекладі назв умовно поділяють на декілька груп: спричинені недостатньою обізнаністю перекладача або просто не бажанням його або її працювати зі словником, перекладач не бачить алюзію, чи інші приховані елементи у назві оригіналу та просто викидає їх, помилки через неспроможність виявити стилістичні особливості назви оригіналу, що призводить до різких стилістичних розбіжностей між оригінальним заголовком та його перекладом, порушення норм фоніки та легкості читання, що призводить до сприйняття

назви, як надто іноземної, помилки, коли назва фільму чи серіалу не відповідає його змісту.

## РОЗДІЛ 3 АНАЛІЗ ПЕРЕКЛАДАЦЬКИХ ПОМИЛОК У СЕРІАЛІ «НАДЗВИЧАЙНА ЮРИСТКА У»

### 3.1. Лексичні помилки

У репліці *«사람의 신체를 상해한 자는 7년 이하의 징역 10년 이하의 자격정지 또는 1천만원 이하의 벌금에 처한다.»* / *«Людина, яка наносить іншій фізичну шкоду, понесе покарання у вигляді семи років позбавлення волі, десяти років виправних робіт чи штрафом до десяти мільйонів вон.»* через низку лексичних та граматичних неточностей перекладач викривлює зміст витягу з закону, який цитує маленька Йону: Термін *징역* означає позбавлення волі з подальшими виправними роботами всередині тюрми, *자격정지* це заборона обійняти певні посади а сполучна конструкція *또는* означає також. Отже, еквівалентним тут буде переклад: *Людина, що наносить іншій особі фізичну шкоду, буде засуджена до 7 років позбавлення волі з виконанням виправних робіт, 10 років заборони обійняти певні посади а також до грошового стягнення у розмірі до 10 мільйонів вон.*

Стикаючись з правовим, юридичним перекладом на перекладачеві є велика відповідальність. Бо через опущення чи неправильного розуміння певних елементів оригінальної мови можна повністю зруйнувати прагматичну спрямованість фрази. Як наслідок, призвести до некоректного розуміння намірів та ін.

*«모든 것이 처음이라서 잘하고싶었습니다. 잘하고 싶어서 욕심을 부렸어요.»* / *«Я вперше все це робила. Тому я хотіла добре впоратись. Оскільки хотіла бути вправною, я повелася жадібно.»* Так, *욕심* справді перекладається

– бути жадібним. Проте, є й інші значення цього слова: бути егоїстичним, корисливим. Зі слів Йону видно, що вона хотіла справити враження на колег, бо це її перша справа у суді, показати рівень, професійність. Тому, на нашу думку, повелася егоїстично більш влучний варіант.

Розглянемо репліку «*아침에는 항상 우영우 김밥을 먹습니다.*»/ «Я завжди даю У Юн У кімпаб на сніданок.» Перекладач чомусь додав у текст займенник Я, хоча контекстуально видно, що фразу цю промовляє власне Йону. До того ж, вона говорить про себе у третій особі, що характерно для людей з розладом аутистичного спектра. Також, локалізатор неправильно переклав дієслово 먹다– їсти, що призводить до некоректного сприйняття фрази глядачем оскільки в кадрі нікого окрім Йону немає. Пряма мова героїні звучить так: «Вранці, У Йону завжди їсть кімпаб» або «У Йону завжди снідає кімпабом».

Лексична помилка допущена у репліці «*뭐가 그리 신났어?*» / «Яка причина хвилювання?». Дієслово 신나다 описує піднесення настрою, тобто – *розвеселитись, зрадіти*. Воно має цілком позитивне емоційне забарвлення в той час, як *хвилювання* в українській мові несе негативний відтінок. Це не передає прагматичний посил персонажа. З огляду на форму минулого часу цього дієслова у репліці пропонуємо переклад «Що ж тебе так розвеселило?».

Лексичну та граматичну помилки зустрічаємо у перекладі репліки: «*법은 마음이 중요하게 생각합니다. 마음에 따라 죄명이 바뀝니다.*»/ «Для закону мотив дуже важливий. Ваші почуття змінюють обвинувачення». Граматична конструкція *에 따라* означає згідно з чимось або залежно від чогось. *죄명* перекладається, як кваліфікація злочину. Тобто – «Залежно від вашого мотиву змінюється кваліфікація злочину.»

«김화영 씨, 남편을 사랑합니까?»/ «Міс Кім Хвайон, ви кохаєте свого чоловіка?» Тут недоречно вживане слово Міс. В українській мові є ввічлива форма звертання – Пан, Пані. Терміни Містер, Міс є запозиченими з англійської мови і у контексті азійського серіалу викликають невиправдану асоціацію із Західними країнами, де цей тип звертання використовується активно. На нашу думку доречним у форматі українськомовного перекладу та аудиторної направленості серіалу було б звертання Пан або Пані: «Пані Кім Хвайон, Ви кохаєте свого чоловіка?»

«내 옷장에 다른 바지들 없었어?» / «Хіба в моїй шафі висіли ділові штани?» Через лексичну помилку переклад цієї фрази неправильний: 다른 означає *інший* 없었어 – вказує на відсутність чогось у минулому часі. Тож, тут персонажка питає «Хіба в моїй шафі не було інших штанів?»

Суттєво важливу інформацію було втрачено через лексичну помилку у перекладі фрази: «결혼식이 끝나고 나서 웨딩드레스가 바뀌었다는 걸 알았거든요.»/ «Коли весілля закінчилося, я дізналася, що з сукнею щось трапилося.» Слово 바뀌다 означає *мінатись, замінюватись*. Тобто сукня була замінена і це ключовий елемент показів свідки у цій серії.

Лексичну помилку допущено у перекладі: «아이구, 수고는요.» / «Боже, Жодних проблем.» 수고 це скорочений варіант розповсюдженої фрази 수고했어요, яка в свою чергу означає: *гарна робота!, добре постарались!, дякую за зусилля!* Тож прагматичним мотивом спікера тут є вираз похвали та вдячності адвокату за гарно зроблену роботу.

«아, 삼촌들한테 속아 가지고 이상한 각서에 도장 찍었어.» / «Брати обдурили його (тата), і він підписав якийсь дивний меморандум.» З контексту бачимо, що батько підписав угоду, договір між братами про розподіл майна після смерті батьків. Іншими словами – договір дарування. Меморандум це офіційний дипломатичний документ, в якому міститься позиція чи звернення голови однієї держави до голови іншої держави. Такий документ зазвичай додається до ноти або вручається особисто представнику іншої країни. Тож, пропонуємо замінити термін *меморандум* на *договір* або *угоду*: «Брати обдурили його (тата), і він підписав якусь дивну угоду.»

Лексичну помилку бачимо у перекладі: «그때 갑자기 우리 형들 와 가지고 지붕 못 고쳤잖아.» / «I не закінчив бо раптом прийшли мої батьки.» По перше, за контекстом історії батьки ніяк не могли прийти бо вони померли. По друге, слово *형들* означає *брати*. Тож, «*Ти тоді не закінчив з дахом бо раптом прийшли мої брати.*»

«수족관 안가 보셨어요?» / «Ти не була в акваріумі?» З контексту розмови розуміємо, що Йону ніколи в житті не бачила китів наживо. Тому Чжунхо спитав про це. *수족관* дослівно перекладається, як акваріум. Однак, у розумінні глядача в акваріумі навряд можна розмістити цілого кита а до того ж побувати у ньому самотужки. Тому пропонуємо варіант *океанаріум*. Як відомо, океанаріум являє собою величезне водоймище, яке обладнане для утримання великих морських тварин і риб з метою спостереження та вивчення їх людиною.

«피고들이 원고의 집에 찾아와 지붕 수리를 못하게 되었을 때 증인 본인의 집으로 곧장 돌아갔습니까?» / «Коли відповідачі прийшли до відповідача і ви закінчили роботу на даху, то одразу пішли додому?» Правові терміни завжди потребують ретельного аналізу задля їх точного перекладу. Бо, як

відомо, від цього залежить коректне розуміння ходу судового процесу. Тому перекладач, не маючи правової кваліфікації, має ретельно шукати інформацію про відповідні терміни правового характеру. Отже, сторонами у цивільному процесі є позивач (원고) та відповідач (피고). Тому правильно ця фраза виглядає наступним чином: *«Коли відповідачі прийшли до позивача Ви не закінчивши роботу на даху (на це вказує граматика 못하게 되었을 때) одразу пішли додому?»*

*«워워.»/ «Нехай-нехай.»* Справа в тім, що ця фраза використовується для того, аби заспокоїти співрозмовника. Щось на кшталт: *«Тихо-тихо, спокійно.»*

Згідно з академічним словником української мови слово *нехай* виражає певну готовність, прагнення спікера до чогось або його побажання: *А ну нехай, я послухаю.* Також це може бути сказано у формі наказового способу: *Скажи їм, нехай йдуть до мене жити.* Тому лексично та стилістично цей варіант перекладу виглядає недоречно.

Неприпустимої лексичної помилки, що демонструє професійну некомпетентність, припустився перекладач у наступній фразі: *«탈북자들에게 폭행을 당한 한 한국인 여성.»/ «До мене звернулася **корейка**, на яку напали біженці з КНДР.»*

Розберемо докладніше контекст: Тут адвокат цитує заголовок статті із сайту новин, в якій описується напад двох жінок біженок з КНДР на місцеву корейнку. Звернувшись до академічного словника української мови можемо зробити наступні висновки: *корейка* це свиняча або теляча грудинка. Тобто – шматок м'яса. Представницю корейської народності слід називати виключно *корейанкою*. Враховуючи це виправляємо запропонований переклад наступним чином: *«До мене звернулася корейанка, яка постраждала від нападу біженок з КНДР.»*

### 3.2 Граматичні та стилістичні помилки

Суттєву перекладацьку помилку бачимо у перекладі репліки: «*사건 당시 피해자는 천장에 목을 매고 있다가 바닥에 떨어졌던 것으로 보입니다.*»/ «Схоже, під час інциденту жертва впала на підлогу, а спершу висіла зі стелі за шию.» Тут сказано, що «В момент інциденту жертва звисала зі стіни із мотузкою на шиї а потім впала на підлогу.» Використана спікером граматична конструкція *다가* вказує та тривалість якоїсь дії, що була перервана іншою.

Стилістичну помилку бачимо у перекладі репліки: «*네, 언제가 좋습니까?*»/ «Добре, який час ти вибираєш?». Закінчення *니까* в оригіналі репліки чітко вказує на використання спікером офіційного стилю спілкування тож про звернення Ти не може бути й мови. Це треба враховувати при перекладі: «Добре, коли Вам буде зручно?».

Граматична помилка спричинила втрату сенсу у перекладі фрази: «*하윤이 아버지도 하윤아 낳고 얼마나 안 돼서 차 사고로 세상 떠났는데.*»/ «Тато Хаюн загинув в аварії ще до її народження.» Якщо розглянути докладно структуру оригінальної фрази бачимо слово *낳다*, яке означає народжуватись а *얼마나 안 돼서* наголошує на тому, що не пройшло багато часу. Ці обидві фрази гармонійно поєднує сполучник *고*/і. Отже, виходить, що тато Хаюн загинув у аварії незадовго після її народження а не до.

Лексичну та граматичну помилки зустрічаємо у перекладі репліки: «*법은 마음이 중요하게 생각합니다. 마음에 따라 죄명이 바뀝니다.*»/ «Для закону мотив дуже важливий. Ваші почуття змінюють обвинувачення». Граматична

конструкція *에 따라* означає згідно з чимось або залежно від чогось. *죄명* перекладається, як кваліфікація злочину. Тобто – *«Залежно від вашого мотиву змінюється кваліфікація злочину.»*

*«김밥 속의 햄 바꾸셨습니까?»/ «Ти даєш іншу шинку в кімпаб?»* Тут локалізатор припустився стилістичної та граматичної помилок. Суфікс ввічливості *시*, який присутній у дієслові минулого часу *바꾸다* –змінювати демонструє високий рівень поваги до співрозмовника. Зазвичай так и й суфікс використовують при розмові зі старшими людьми, членами родини або на роботі в офіційній атмосфері. Його наявність вже дає нам підстави зрозуміти, що спікер звертається до свого опонента на Ви. – *«Ви додали іншу шинку в кімпаб?»*. З огляду на минулу форму дієслова слово *даєш* тут недоречне (певно перекладач писав *додаєш* і припустився описки).

У перекладі *«집주인이면 답니까?»/ «Ви не маєте права»* перекладач занижує стилістично-експресивне забарвлення репліки персонажу. У цій фразі наявний елемент риторичного питання: *Якщо ж ви господар то все можна?* Враховуючи конфліктний контекст цієї сцен и пропонуємо не випускати цей елемент претензії з перекладу.

У перекладі репліки *«앞 제 307 조 명예 훼손에서 참조. 사실을 적시하지 아니고 타인의 명예와 감정을 해하는 점에서 특징이 있다.»/ «Друге містить якості невідповідності фактам і шкоді честі і почуттям інших»*. Йону описує термін «наклеп» у правовому полі. У перекладі повністю порушена граматична структура оригінального речення а також вилучені деякі елементи, що порушують адекватність наявного перекладу бо реципієнту складно буде зрозуміти сенс сказаного: *사실을 적시하다* – констатувати факти. *지 아니고* – заперечна конструкція. Структура речення перекладу дає підстави

стверджувати, що оригінал або перекладався з іншої мови, або з використанням механічного перекладача. Коректним був би варіант: *Наклеп характеризується заподіянням шкоди честі та почуттям інших без констатації фактів.*

### 3.3 Інші типи помилок

У цьому розділі зібрані інші типи помилок, які не можна було віднести до попередніх розділів. Це механічні описки, порушення норм мови перекладу, прагматичні помилки, порушення логіки, некоректна транскрипція імен персонажів, помилки через відсутність у локалізатора екстралінгвістичних знань та ін. Наприклад:

Логіку порушено у перекладі наступної репліки: *«제가 바로 다음 재판에 가야 돼서요. 걸으면서 얘기할까요?»* / *«Я мене ще один суд. Поговоримо по дорозі туди?»* Граматична структура *야 되다, 야 하다* виражає потребу щось зробити. *다음 재판에 가야 돼서요* - треба йти на наступне судове засідання (*아서,어서* тут пояснює причину) тому поговоримо по дорозі туди? Виправляємо: *«Я маю йти на наступне судове засідання тому поговоримо по дорозі туди?»*

Грубої прагматичної помилки припустився перекладач у перекладі фрази: *«그땐 경찰이 앞에 있으니까 긴장이 되서 말이 그렇게 나왔고 절대로 죽일 마음은 없었습니다»* / *«Бо тоді поліція на мене тиснула. Я нервувала, тому так сказала. Але я не збиралася його вбивати»*. У контексті діалогу суддя питає стареньку обвинувачену: чому поліції вона дала одні свідчення а на суді говорить інше. Проте, виходячи з перекладу її фрази, у глядача може скластися хибне враження ніби поліцейські фізично чи морально тиснули за

обвинувачену заради певних свідчень. Базуючись на граматичній структурі наявного речення робимо наступні висновки: *그땐 경찰이 앞에 있으니까* (граматика причини), *긴장이 되서* (знову граматика причини якоїсь дії чи явища) *말이 그렇게 나왔고 …* Обвинувачувана мала на увазі, що через присутність поруч поліцейських вона занервувала (*긴장되다* – напружитись, бути занепокоєним, нервувати) і як наслідок надала інші свідчення через власний стан. Однак у жодному разі (*절대로*) не хотіла нікого вбивати. Як бачимо, жодного тиску з боку поліції на неї не було.

Стикаючись з правовим, юридичним перекладом на перекладачеві є велика відповідальність. Бо через опущення чи неправильного розуміння певних елементів оригінальної мови можна повністю зруйнувати прагматичну спрямованість фрази. Як наслідок, призвести до некоректного розуміння намірів та ін.

Перекладачем невинувачено була використана стратегія спрощення у перекладі наступної репліки: *«내가 교화소에 가야될 것 같아서 잠깐만 말거리 온 겁니다.»* / *«Я залишаю її тимчасово бо можу потрапити в табір.»*

Грамматична структура *야 되다, 야 하다* виражає потребу щось зробити, тобто з оригінальної фрази розуміємо: «Мені треба потрапити, піти до табору, тому я залишаю дитину тимчасово.» Персонажка родом з Північної Кореї (це видно через характерні риси її мовлення) тому плутає фонетично схожі слова *교도소* (тюрма) та *교화소* – трудовий виправний табір для політичних в'язнів. Відправлення у такі виправні табори є розповсюдженою системою покарання у Північній Кореї. Глядач може неправильно зрозуміти запропоноване перекладачем слово табір бо табором зокрема може бути й місце для

відпочинку дітей. Тоді навіщо жінці лишати дитину в притулку заради візиту у табір? Тож, пропонуємо повністю розкрити цю інформацію у перекладі: «Мені треба потрапити до виправного табору, тому я залишаю тут дитину тимчасово.» Як видно з подальшого розвитку цього діалогу, персонажка одразу виправляє себе і каже правильний термін – тюрма замість трудового виправного табору.

Логіка порушена у перекладі репліки: «*두분 변호사시니까 잘 아시잖아요.*»/ «*Ви адвокати, тож маємо знати*». У Кореї не прийнято звертатись до співрозмовника у звичному нам форматі Ти, Ви. Така форма вважається нечемною тож її всіляко уникають. Натомість, при зверненні використовують прізвище співрозмовника та його посаду. Наприклад: 김 선생님 – Вчителю Кім. Це стосується і займенників третьої особи він, вона. У корейській мові вони звучать, як 그 사람/ Ця людина або форма більш формального відтінку 그 분/ Ця людина (ввічлива форма). Звертання 두분 бачимо і в оригінальній фразі. Це показує, що один спікер звертається до інших. 두분 변호사니까 (Через те, що Ви двоє адвокати, Ви двоє адвокати тому..) 잘 아시잖아요. Форма 잘아요 має дещо саркастичний відтінок. Тому цей фрагмент перекладається наступним чином: «*Ви двоє адвокати, тож добре знаєте.*»

Некоректна транскрипція імені 시혜// Чіхьо. Літера 예 українською транскрибується, як є. Відповідно ім'я – Чіхє. 주희// Чухуі. Правильно буде Чухі

Важливим аспектом якісного перекладу цього серіалу є те, що ім'я головної героїні У Йону це паліндром. Тобто, читаючи його правильно чи ззаду наперед звучатиме однаково і героїня постійно наголошує на цьому. Це

своєрідна авторська родзинка персонажки тому коректна передача цього елемента є вкрай важлива для збереження образу героїні. Йону вітаючись каже так: *«제 이름은 우영우입니다. 똑바로 읽어도 거꾸로 읽어도 우영우입니다. 기러기, 토마토, 스위스, 인도인, 별똥별, 우영우»*/ *«Мене звали У Йону. Чи читати правильно чи справа наліво, я однаково У Йону.»* Потім вона перераховує різні за значенням паліндроми, які теж фонетично звучать однаково. Іноді перекладачі гарно адаптують цю гру слів показуючи українські аналоги таких паліндромів як наприклад: око, кабак, ротор, зараз та потоп. Проте, у інших серіях локалізатори часто нехтують цим і просто додають інші слова або ж перекладають сказане буквально. Наприклад: човен, вчинок, автогонки, полудень, індієць. Це не лише руйнує концепцію особливості її ім'я а й вводить в оману глядача, який не розуміє до чого тут всі ці лексеми. Тому, якщо на початку серіалу була обрана стратегія адаптації цих елементів за допомогою українських відповідників вона і надалі має бути дотримана. Інакше ключовий елемент серіалу буде втрачено.

Випустили ключову частину оригінальної фрази у перекладі: *«권민우 변호사, 최수연 변호사 잠입 조사 해본적 있나?»*/ *«Адвокате Квон і адвокатко Чхе...»* *잠입 조사* дослівно означає таємне, інсайдерське розслідування тож, можна зрозуміти, що мається на увазі *розслідування під прикриттям*. *해본적 있나* – чи ви колись робили? Отже, переклавши відсутню частину репліки вона набуває сенс: *«Адвокате Квон, адвокатко Чхе. Ви колись працювали під прикриттям?»*

*«얼마짜리 결혼식인 줄 압니까? 대현호텔에서 다 알아서 해 준다길래 뭐든 최고로 맡겼더니 2 억 3 천 듭니다.»* / *«Ви уявляєте ціну цього весілля? У*

готелі сказали, що про все подбають і я хотів найкращого, що коштувало мені 230 мільйонів єн.» Бачимо тут нестачу екстралінгвістичних, культурологічних знань у перекладача. З невідомої причини він вказав у перекладі назву японської валюти *єна* (円) хоча широковідомим є факт, що у Республіці Корея національною валютою є *вона* (원). Подібна помилка зустрічається регулярно.

Норми мови перекладу порушені у перекладі репліки: «*모두 일어나 주십시오.*»/ «*Усім устати.*» В українській мові уникають збігу голосних на початку двох слів тож у та в чергуються. Правильним варіантом буде «*Усім встати.*»

«*요새 누가 재판을 직접 가요? 영화에 다 나온데.*» / «*Хто тепер ходить до суду особисто? Це лише кіно.*» Локалізатор невинувато застосує тут стратегію спрощення оригінального тексту. *영화에 다 나온데*, що означає *усе показують у кіно*. В контексті цієї фрази персонажка наголошує на тому, що задля покращення ораторських здібностей адвокату не треба ходити до суду бо всі тонкощі давно показані у фільмах. Тож цей настрій треба передати у вихідному перекладі – «*Хто сьогодні особисто ходить до суду? Тепер у кіно все, що треба показують.*»

Вважаємо, що перекладач недоречно вжив слово з негативною конотацією у перекладі слів героїні «*영리하고 어리석은 우영우.*»/ «*Розумна і дурна У Юн У.*» В цей момент Йону розмірковує про ієрогліфічне тлумачення власного імені. У Кореї кожен склад твого імені має окреме, унікальне ієрогліфічне значення. Вважається, що воно впливатиме на життєвий шлях до кінця. Вона наголошує, що її ім'я означає «*прекрасний наче квітка скарб*» / «*꽃처럼 예쁜 복덩이란 뜻입니다.*» Проте, через страх проходити механічні

двері Йону бідкається: «*영리할 영에 어리석을 우가 더 어울리지 않을까요?*» / «*Але можливо, Юн У, розумна і дурна, було б доречніше?*». Прикметник *어리석은* має більш м'яке забарвлення тому доречніше його стилістично пом'якшити: *дурненька*. Також вартим уваги є систематичне неправильне транскрибування імені *우영우/ У Юн У*. Ім'я звучить, як У Йону. До того ж, згідно з новими правилами транскрибування корейських імен їх варто писати разом, але окремо від прізвища: Кім Соволь, Юн Дончжу, І Мунсе та ін.

Механічну опіску допущено у перекладі фрази : «*영감이 의심병이 있어. 내내 관찰다가 한번씩 돌면은 저래.*» / «*Чоловік до всього ставиться з підозрою. Зазвичай усе гаразд, то почас він шаленіє*». Згідно з академічним словником української мови слова *почас* не існує. Крім того, в оригіналі варті уваги дієслово *돌다* – *обертатись* та приставка *면* – *якщо*. Для корейської мови цілком типовим є випускання займенника *я* у спілкуванні. Зазвичай хто саме говорить зрозуміло контекстуально. Проте, тут бачимо, що репліку говорить жінка описуючи поведінку свого чоловіка – «*Чоловік до всього ставиться з підозрою. Зазвичай усе гаразд та варто мені раз відвернутись – шаленіє*». Помилки такого типу зустрічались і надалі: *우영우/ У Вону* хоча правильно У Йону.

Жінка докоряє чоловікові: «*다시 한번 꼬딤 소리 했다간 다 같이 죽는다 했어 안 했어? 어?*» Проте, у субтитрах написано «*Я казав, ще так говоритимеш, помремо разом, чи не так?*» Вжите дієслово чоловічого роду у перекладі спотворює гендерну ідентичність персонажу та його сприйняття глядачем. Буде правильно: «*Я казала, говоритимеш таке ще, помремо разом, чи не так?*». Подібні помилки пов'язані зі статтю персонажів зустрічались і

надалі: «*처음 뵙겠습니다 한성영입니다.*» / «*Радий знайомству. Я Хан Соньон.*»

(Хан Соньон жінка).

## Висновки до третього розділу

Проаналізувавши перекладені українською мовою субтитри до корейського серіалу «*이상한 변호사 우영우*»/ «Надзвичайна юристка У» були виявлені наступні помилки: лексичні помилки, порушення логіки, граматичні помилки, використання слів з негативною конотацією, стилістичні помилки, невиправдане використання стратегії спрощення, викидання з перекладу суттєво важливої інформації оригіналу, некоректна транскрипція імен персонажів, недоречне вживання американізмів, помилки через нестачу екстралінгвістичних, культурологічних знань, порушення норм мови перекладу, прагматичні помилки, порушення норм адекватності перекладу, а також суто механічні описки у конкретних словах та виразах, невідповідність перекладу назв та транскрипцій імен від епізоду до епізоду. Стало зрозуміло, що кожен конкретний епізод серіалу перекладається іншим, окремим спеціалістом тому вибір перекладацьких стратегій а також якість перекладу від серії до серії відрізняється. Також, судячи з певних граматичних помилок, переклад пишеться не з оригінальної корейської, а частіше з англійської мови. Таким чином частина оригінального сенсу втрачається коли український локалізатор отримує англійський переклад корейських реплік, а потім ще частина сенсу втрачається через повторний переклад уже з англійської мови на українську.

## ВИСНОВКИ

У результаті здійсненого дослідження було отримано такі результати:

Було проаналізовано поняття кінодискурсу та кінотексту. В ході аналізу виявлено, що кінодискурс це зв'язний текст, що є вербальним компонентом серіалу або фільму, в сукупності з різними невербальними компонентами – аудіовізуальним рядом та іншими значущими для смислової завершеності екстралінгвістичними факторами. Кінодискурсом є повідомлення, що має властивості цілісності, зв'язності, інформативності, комунікативно-прагматичної спрямованості та медійності. Воно створене колективно диференційованим автором для перегляду реципієнтом.

Науковці вважають кінодискурс тотожним до поняття кінотексту бо і кінотекст являє собою повідомлення, що викладене у будь-якій формі (навчальний, документальний, анімаційний, ігровий, науково-популярний) та жанрі (комедія, детектив, трилер, драма, мелодрама та ін). Кінотекст прийнято поділяти на дві конкретних системи: лінгвістичну та нелінгвістичну відповідно. Лінгвістична система поділена на дві нерозривні складові: письмову (назви вулиць, ресторанів, окремих країн, текстові повідомлення, написи) та усну (пісні, мова акторів, яскравий прояв емоцій) Нелінгвістична система має дві складові це звукова частина, тобто природні або технічні шуми та відеоряд (актори, контекст інтер'єру, оточення, фантастичні істоти, спецефекти). Для кінотексту характерним є авторський літературний сценарій, що має власні унікальні ознаки. На основі цього сценарію створюють режисерський сценарій, який і виконує функції технічного, виробничого серіалу або фільму. В ході дослідження ми дійшли висновку про те, що «кінодискурс – ширше поняття, яке поєднує і кінотекст, і кінофільм, інтерпретацію фільму з позиції глядача, а також той зміст, що вклали творці фільму. Крім того, поняття «кінодискурс» також містить усілякі кореляції з різноманітними видами мистецтва, наприклад, література, театр, і з інтерактивними системами – телевізійними серіалами, комп'ютерними іграми.

Було проаналізовано лінгвістичні особливості серіалів. Вони є наступними: імпресивність та образність, як основні елементи впливу на глядача, цілісність, зв'язність, логічність, стилістичний окрас та доступність. Мова у серіалі зазвичай повсякденна, яка буде зрозумілою кожному, оскільки будь-який серіал орієнтований на масового глядача. Описуючи сучасні тенденції розвитку та популярності серіалів варто зазначити, що у лексиці часто присутня велика кількість сленгу, запозичень, неологізмів, нецензурних або табуйованих слів. Не слід забувати і про наявність чорного гумору, сарказму та жартів. Також у великій кількості сучасних серіалів можна зустріти різного роду професіоналізми, жаргонізми, аргі та навіть діалекти. Подібна різноманітність зумовлена специфікою та аудиторною направленістю того чи іншого серіалу. Наприклад, у корейських серіалах часто зустрічаються емоційні викрики, серед молодих персонажів нерідко зустрічаються жаргонізми. Також варто зауважити, що корейська мова багата на звуконаслідувальну, ономатопеїчну лексику яка теж нерідко зустрічається у діалогах персонажів. Нерідко у корейських серіалах зустрічаються і слова іншомовного походження, переважно англіцизми. Вони часто є частинами місцевого сленгу. Професіоналізми та вузьконаправлена лексика теж часто зустрічаються у історичних серіалах, серіалах про кримінал або медицину. Варто згадати про різні стилі ввічливості у репліках персонажів залежно від яких будуватимуться відносини між героями та сприйняття конкретних ситуацій.

Були досліджені методи перекладу серіалів. Ми виявили, що професійний переклад фільмів та серіалів виконується на основі скриптів (мовленнєвих реплік персонажів). Для перекладу фільмів зазвичай надсилають лише текст, іноді супроводжують його відеорядом досить поганої якості для запобігання незаконного розповсюдження. Особливості перекладу будь-яких серіалів з будь-якої мови та будь-якого жанру полягають у тому, що крім завдань перекладу власне тексту з урахуванням культурних та мовних відмінностей, перекладач повинен приділяти особливу увагу довжині реплік та встановленню так званих часових обмежень. Саме природність звучання тексту перекладу у

таких рамках відобразатиме смак і такт перекладача. Дослідники виділяють понад 10 типів аудіовізуального перекладу (як міжмовного, так і внутрішньомовного), які вкладаються у 2 стратегії: переозвучення (re-voicing) і субтитрування (subtitling). Рішення про те, який варіант перекладу обирати остаточно для того чи іншого матеріалу не є довільним, воно зумовлене певними чинниками. Це історичні обставини, традиції, тип перекладу до якого схильна аудиторія, вартість перекладу тощо. Також варто пам'ятати, що усі варіанти перекладу певною мірою спотворюють оригінальний кінотекст, що призводить до втрати змісту. Якщо порівняти ці техніки перекладу можна зробити наступні висновки:

1) Субтитрування вимагає набагато менше часу ніж створення та запис дубляжу;

2) При створенні субтитрів неможливо уникнути прийому компресії. Це пов'язано з тим, що темп людської мови набагато вищий за швидкість читання та сприйняття тексту. Відповідно, необхідне максимальне стиснення тексту а у діалогах також і скорочення часу наявності тексту субтитрів на екрані. Скорочення обсягу тексту тут відбуватиметься за рахунок опущення надлишкових елементів, підбору більш коротких синонімів або ж виключення інформації, що не є критично важливою для розуміння сюжету реципієнтом;

3) Дублювання не потребує великих зусиль носіїв мови для сприйняття кінотексту. Однак при дублюванні реципієнт не чує голосів акторів оригіналу в той час як актори озвучення не завжди можуть так само виразно та манерно продекламувати певну репліку;

4) При дублюванні активну участь у корекції перекладу приймає безпосередньо режисер дубляжу. Задля досягнення синхронності у мовленні актора та звучанні вихідного перекладу інформація теж може бути спрощена, скомпресована, адаптована або ж вилучена взагалі;

5) Фільми та серіали з субтитрами часто беруть на себе освітню функцію та є матеріалом для вивчення іноземної мови.

Перекладацькі стратегії, що можуть використовуватись під час перекладу серіалів є наступними:

1. Диференціація – перекладацька трансформація, внаслідок якої перекладним відповідником стає словосполучення або слово, що не є словниковим відповідником. Воно підібране з урахуванням контекстуального значення слова, що перекладається, контексту його вживання, мовленнєвих норм та традицій мови перекладу.

2. Конкретизація – заміна слова або словосполучення мови оригіналу ширшим за референціальним значенням словом чи словосполученням мови перекладу з вузьким значенням.

3. Генералізація – протилежна конкретизації трансформація. Це заміна одиниці мови оригіналу, що має більш вузьке значення, одиницею мови перекладу з ширшим значенням.

4. Адаптація – коли оригінальне значення слова, невідомого для мовної картини світу українців, узагальнюється. Також адаптується переклад власних назв, який адаптується за допомогою транскрибування.

5. Нейтралізація – з огляду на розбіжності структур іноземних та української мов перекладачеві не завжди вдається зберегти стилістичне забарвлення окремих елементів оригіналу. У цьому випадку він змушений вдатися до стилістичної нейтралізації, тобто замість експресивного вислову використовувати нейтральний.

6. Компенсація – трансформація при якій певні елементи змісту оригіналу відтворюються у вихідному тексті перекладу у інший спосіб задля компенсації стилістичної або ж семантичної втрати та досягнення подібного, близького емоційно-експресивного ефекту.

7. Антонімічний переклад – трансформація, що полягає в заміні форми слова чи словосполучення на протилежну (позитивної на негативну і навпаки), при цьому зміст одиниці яка перекладається лишається в основному подібним. Часто антонімічний переклад використовують задля пояснення значення вигуків.

8. Цілісне перетворення – до цієї трансформації перекладачі зазвичай вдаються під час передачі сленгу або жаргонної лексики, що є унікальною для кожної культури. Тут передбачається вираження смислу сказаного однією мовою засобами іншої, які не є, ані контекстуальними, ані словниковими відповідниками окремих слів. Іноді також розмовні словосполучення заміняють описовими словами.

Були проаналізовані перекладацькі помилки у перекладі серіалу «*이상한 변호사 우영우*»/«*Надзвичайна юристка У*». В основному це були: лексичні помилки, порушення логіки, граматичні помилки, використання слів з негативною конотацією, стилістичні помилки, невиправдане використання стратегії спрощення, викидання з перекладу суттєво важливої інформації оригіналу, некоректна транскрипція імен персонажів, недоречне вживання американізмів, помилки через нестачу екстралінгвістичних, культурологічних знань, порушення норм мови перекладу, прагматичні помилки, порушення норм адекватності перекладу а також суто механічні описки у конкретних словах та виразах. Стало зрозуміло, що кожен конкретний епізод серіалу перекладається іншим спеціалістом, тому вибір перекладацьких стратегій та, відповідно, якість перекладу від серії до серії відрізняється. Наприклад: якщо у перших епізодах помилок було багато, то у наступних зустрічалося все менше. Також, судячи з певних граматичних помилок, переклад пишеться не з оригінальної корейської, а частіше з англійської мови. Таким чином частина оригінального сенсу втрачається коли український локалізатор отримує

англійський переклад корейських реплік, а потім ще частина сенсу втрачається через повторний переклад уже з англійської мови на українську.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Анисимова О. Е. Лингвистика текста и межкультурная коммуникация (на материале креолизованных текстов): навчальний посібник для студентів факультетів іноземних мов вузів. Москва: МГЛУ, 2003. 128 с.
2. Боровикова Д. С. Особенности перевода кинотекста (на материале фильмов жанра фантастика): работа на здобуття ступеня магістра. Суми: СумДУ, 2020. 78 с.
3. Вахтель Н. Г. Основы прагмалингвистики: навч.посібник. Воронеж: Издательство-полиграфический центр Воронежского государственного университета, 2008. 34 с.
4. Влахов С., Флорин С. Непереводимое в переводе (реалии): Москва: Международные отношения, 1970. 433-45 с.
5. Гавран І., Попова Ю. Роль кінематографа у житті сучасної людини. Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво, 2(2), 2019. 181-187 с.
6. Гридасова О. І. Кінодискурс як об'єкт навчання кіноперекладу. Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка, (74), 2014. 102-107 с.
7. Горшкова В. Е. Перевод в кино: монография. Иркутск: ГОЛКУ, 2006. 277 с.
8. Гудманян А. Г., Полякова О. В. Типові помилки в кіноперекладі анімаційних фільмів: стаття. Херсон: Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія «Германістика та міжкультурна комунікація», (3), 2018. 107-111 с.
9. Гак В. Г., Григорьев Б. Б. Теория и практика перевода французский язык: Москва: Либроком, 2009. 456 с.
10. Давыдов М. Л. Типология телевизионных многосерийных художественных фильмов: стаття. Москва: Вестник электронных и печатных СМИ», Выпуск 7, 2008.

11. Журавель Т. В. Кінопереклад як вид аудіовізуального перекладу і його становлення в Україні та світі: стаття. Дрогобич: Науковий вісник ДДПУ імені І.Франка. Серія "Філологічні науки". Мовознавство. №10. 2018. 35-38 с.
12. Зарецкая А. Н. Особенности реализации подтекста в кинодискурсе: монография. Челябинск: Абрис, 2012. 192 с.
13. Іщенко Д. І., Мосієнко О. В. Лексичні трансформації в англо-українському кіноперекладі: стаття. *Littera Scripta Manet*: збірка студентських наукових праць. 2022. 27-31 с.
14. Крисанова Т. А. Основні підходи до розуміння поняття «кінодискурс»: стаття. Луцьк: Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Серія : Філологічні науки. Мовознавство. № 4. 2014. 98-102 с.
15. Ковалів Ю. І. Літературознавча енциклопедія Том 2: книга. Київ: Видавничий центр «Академія». 2007. 622 с.
16. Красовська Д. Основні помилки при перекладі назв фільмів: Збірник тез V Всеукраїнської студентської науково-технічної конференції „Природничі та гуманітарні науки. Актуальні питання“, 2, Горлівка, 2012. 164 с.
17. Ли Иксон., Ли Санок., Чхэ Ван. Корейський язык: Москва: Первое марта, 2005. 468 с.
18. Лавриненко Н. Н. Стратегии и тактики мены коммуникативных ролей в современном англоязычном дискурсе: автореф. дисс.... канд. филол. наук: спец, 45(01). Харьков: ХНУ. 2011.
19. Луценко Р. С., Скрипкіна О. Н. Мовні характеристики та особливості тексту серіалу: стаття. Видавництво ПГУ. 2012. 387 с.
20. Матасов Р. А. Методические аспекты преподавания кино/видеоперевода: стаття. Москва: Известия Российского государственного педагогического университета им. АИ Герцена, (94). 2009. 155-166 с.

21. Нелюбін Л. Л. Наука про переклад (історія і теорія з найдавніших часів до наших днів): навчальний посібник. Флінта: МПСІ. 2008.
22. Норман Б. Ю. Лингвистическая прагматика: курс лекций. Минск: БГУ, 2009. 174 с.
23. Прядко О., Белозьоров Р. Особливості форматів сучасних телесеріалів: стаття. Київ: Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво, (2), 2018. 107-121 с.
24. Полякова О. В. Стратегії добору ліпсінк-відповідників в українському дубляжі англomовних анімаційних фільмів: дис....канд. філол. наук: 10.02.16 / Оксана Вікторівна Полякова; наук. кер. А. Г. Гудманян; Одеса: НАУ. 2015. 262 с.
25. Павельєва А. К., Асауленко В. В. Кінопереклад: різновиди, особливості, лінгвістичні труднощі: матеріали Всеукр. наук.-практ. інтернет-конференції, 22 трав. 2019 р. Переяслав-Хмельницький, 2019. Вип. 52. 243-246 с.
26. Руда А. В. Лексико-граматичні трансформації під час перекладу розмовної лексики англomовного кінодискурсу: стаття. Львів: Львівський філологічний часопис, (7), 2020. 77-81 с.
27. Самкова М. А. Кинотекст и кинодискурс: к проблеме разграничения понятий: стаття. Тамбов: Грамота. № 1 (8). С. 135-137. ISSN 1997-2911. 2011. 135-137 с.
28. Сычева Е. С. Традиционные ценности в современной массовой культуре Японии: стаття. Москва: Вестник МГИМО Университета, (2 (35)). 2014. 260-263 с.
29. Сусов И. П. Лингвистическая прагматика: Вінниця: Нова книга, 2009. 270 с.
30. Сороката Ю. О. Особливості перекладу назв англійських кінофільмів: Матеріали II Всеукраїнської студентської науково-практичної конференції

- «МОВА, ОСВІТА, НАУКА В КОНТЕКСТІ МІЖКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ» Тернопіль, 2021. 163-164 с.
31. Слышкин Г. Г. Кинотекст (опыт лингвокультурологического анализа): навч. посібник. Москва: Водолей Publishers, 2004. 153 с.
  32. Титкова Н. Е. Корейская дорама как феномен азиатской массовой культуры: стаття. Нижний Новгород: Университет им. Лобачевского, 2019. 152-158 с.
  33. Томахин Г. Д. Реалии-Американизмы: навч. посібник. Москва: Высшая школа, 1988. 234 с.
  34. Трофімова Н. А. Мозаїка сенсу: елементи і оператори їх породження: Н. А. Трофімова. СПб.: ІВЕСЕП, 2009. 120 с.
  35. Федоров А. В. Основи загальної теорії перекладу (лінгвістичні проблеми): стаття. СПб.: Філологічний факультет СПбДУ, 1983.
  36. Формановская Н. И. Речевое общение: коммуникативно-прагматический подход: книга. Москва: Издательство Русский язык, 2002. 216 с.
  37. Хомченко К. К., Павельєва А. К. Кінопереклад (дубляж та субтитрування) як особливий тип аудіовізуального перекладу: Тези 71-ої наукової конференції професорів, викладачів, наукових працівників, аспірантів та студентів університету, 22 квітня – 17 травня 2019 р. Полтава: ПолтНТУ, 2019. Т. 1. 330–331 с.
  38. Шийка Ю., Мацько А. Особливості перекладу назв кінофільмів: стаття. Одеса: Молодий вчений, 4 (92), 2021. 228-231 с.
  39. Ян Сунйон. Корейская дорама как культурное явление: стаття. Краснодар: Аналитика культурологии. № 3 (33), 2015. 138-141 с.
  40. Bai, Z. On Translation Strategies of English Movie Titles. *Journal of Language Teaching & Research*, 9(1). 2018.
  41. Chuang, L. M., & Lee, H. E. Korean wave: Enjoyment factors of Korean dramas in the US. *International Journal of Intercultural Relations*, 37(5), 2013. 594-604.

42. Correa, M. C. The soft power of the Korean wave: parasite, BTS and drama: edited by Kim, Youna, Routledge, 2021, 252 pp, £ 27.99 (ebook), ISBN: 978-1-003-10248-9. 2022.
43. Daehan drama. URL: <http://www.daehandrama.com/2386/>
44. The Ukrainians.org. URL: <https://nzi.theukrainians.org/film-parazyty-znovu-pokazhut-u-deyakyh-mistah-ukrayiny.html>
45. Nasibullova, G. R., Khusnutdinov, R. R., & Eleusin, A. Lexico-Grammatical Transformations in the Translation (by Example of the Novel “Eyeless in Gaza” by A. Huxley). Revista Publicando, 4(13 (2)), 2017. 447-458.
46. Park, J., & Lee, A. G. (Eds. The Rise of K-Dramas: Essays on Korean Television and Its Global Consumption. McFarland. 2019.
47. Park, J. H., Kim, K. A., & Lee, Y. Theorizing the Korean Wave| Netflix and Platform Imperialism: How Netflix Alters the Ecology of the Korean TV Drama Industry. International Journal of Communication, 2022. 17, 20.
48. Stoika, O., & Kozyk, A. Lexical and grammatical peculiarities in the translation of animated films. 2022.
49. 오경한, 노영희. Netflix 와 Youtube 플랫폼 내의 영화 자막오역 분석을 통한 영상번역 실태와 개선점: 한국어 번역본을 중심으로.. 디지털융복합연구, 19(3), 2021. 25-35.
50. 윤미선. 한국 영화 영어 더빙의 문화특정항목 번역 연구. 번역학연구, 22(5), 2021. 149-179.