

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
Київський національний університет імені Тараса Шевченка
Навчально-науковий інститут філології
Кафедра теорії і практики перекладу з англійської мови

**СТРАТЕГІЇ ДОБОРУ ЛПСИНК-ВІДПОВІДНИКІВ В УКРАЇНСЬКОМУ
ДУБЛЯЖІ АНГЛОМОВНИХ ФІЛЬМІВ**

Кваліфікаційна робота

На здобуття ОС «бакалавр»

студентки IV курсу

галузь знань 03 «Гуманітарні науки»,

спеціальності 035 «Філологія»,

спеціалізації 035.041 «Германські мови

та літератури (переклад включно), перша

– англійська)»,

ОПП «Переклад з англійської та другої

західноєвропейської мови»

Соломії МЕЛЕНЬ

Науковий керівник:

к.філол.н., асистент кафедри

теорії і практики перекладу з англійської

мови

Богдан МОВЧАН

«Допущено до захисту»

Протокол № 10 кафедри

теорії і практики перекладу з англійської мови

ННІФ від 30.05.2023

Завідувач кафедри _____ **Людмила СЛАВОВА**

Київ – 2023

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНА ОСНОВА КІНОДУБЛЯЖУ В ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВІ.....	6
1.1. Сучасний стан досліджень кіноперекладу	6
1.2. Основні риси кінотексту з точки зору перекладу та дублювання	9
1.3. Ліпсінк у кінодубляжі.....	12
1.4. Стратегії добору ліпсінк відповідників	14
1.4.1. Принцип фонетичного синхронізму	16
1.4.2. Принцип семантичного синхронізму.....	17
1.4.3. Принцип драматичного синхронізму.....	19
Висновки до першого розділу	19
РОЗДІЛ 2. ДОБІР ЛІПСІНК-ВІДПОВІДНИКІВ У ПРАКТИЦІ ДУБЛЮВАННЯ АНГЛОМОВНИХ ФІЛЬМІВ УКРАЇНСЬКОЮ	21
2.1. Загальний огляд матеріалу	21
2.2. Досягнення фонетичної синхронії	22
2.3. Шляхи реалізації семантичної синхронії.....	27
2.4. Драматична синхронія у практиці кіноперекладу	30
2.5. Відмінності дубляжу та субтитрів.....	32
Висновки до другого розділу	37
ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ.....	40
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	43
SUMMARY	48

ВСТУП

Кінопереклад є важливою складовою кінематографічної індустрії в Україні, яка стикається з викликами глобалізації. Кожен день на наших екранах транслюють десятки іноземних фільмів і, відповідно, усі ми зацікавлені в адекватному і вдалому перекладі.

До того ж в Україні є чинний закон «Про забезпечення функціонування української мови як державної» у якому сказано, що всі іноземні фільми, які демонструються в кінотеатрах, повинні мати або українські субтитри або дубляж.

Чимало українських й іноземних мовознавців займалися і займаються дослідженням кіноперекладу, зокрема дублюванням. Л. Славова [19], Б. Колодій [5], О. Полякова [13], А. Гудманян [3], Т. Малкович [8], Н. Бідасюк [1], Ф. Чаум [25], Х. Діас-Сінтаз [32], К. Вітмен-Лінсен [47] – усі вони, і не тільки, присвятили свої праці даній темі.

Така увага наукової спільноти до цієї теми, а також той факт, що дубляж є одним із найскладніших видів перекладу, зумовлюють **актуальність** теми дослідження.

Метою роботи є виявлення преференційних стратегій створення ліпсинк-відповідників в українському дубляжі англомовних фільмів.

Завдання дослідження зумовлені поставленою метою і є такими:

- описати ключові риси дублювання в контексті інших видів кіноперекладу та художнього перекладу загалом
- охарактеризувати основні риси ліпсинк-відповідників
- систематизувати основні стратегії й тактики добору ліпсинк-відповідників
- виявити причини що зумовлюють переважання тих чи інших підходів в перекладі
- виявити основні труднощі дублювання та способи їх подолання.

Об'єктом дослідження є тексти реплік англомовних фільмів та їх україномовні переклади в субтитрах та дубляжі.

Предметом дослідження виступають особливості добору ліпсінк-відповідників згідно трьох видів синхронізму: фонетичного, семантичного і драматичного.

Мета і завдання дослідження зумовили використання комплексу **методів** дослідження. У роботі були використані як загальнонаукові методи (дедукція, індукція, аналіз, синтез, узагальнення), та власне лінгвістичні методи. Описовий метод дозволив здійснити класифікацію й інтерпретацію досліджуваних одиниць. Метод зіставно-перекладацького аналізу дав змогу проаналізувати рівень адекватності та еквівалентності тексту перекладу на основі перекладацьких стратегій, використаних перекладачем для створення перекладу англомовного тексту для подальшого укладання українського дубляжу.

Новизна роботи зумовлена комплексним підходом до перекладознавчого аналізу текстів із фільмів, що вийшли на екрани протягом останніх років і ще не є достатньо вивченими, хоча дають змогу наочно проілюструвати та підтвердити, спростувати або уточнити теоретичні засади, що лежать в основі кіноперекладу.

Матеріалом дослідження є англомовний супергеройський фільм «Вартові Галактики» (англ. Guardians of the Galaxy) і біографічна драма «Темні часи» (англ. The Darkest Hour) та їх ліцензований український дубляж .

Практичне значення роботи полягає в можливості використання його висновків та матеріалів у практичних заняттях з практики перекладу та аудіовізуального перекладу.

Структура. Робота складається зі вступу, двох розділів, загальних висновків, списку використаних джерел. У першому розділі «Теоретична основа кінодубляжу в перекладознавстві» розглянуто основні риси кінотексту з точки зору перекладу та дублювання, висвітлено питання ліпсінку у кінодубляжі, а також описано основні стратегії добору ліпсінк-відповідника і детально розглянуто їхні особливості.

У другому розділі «Добір ліпсінк-відповідників у практиці дублювання

англомовних фільмів українською» аналізується специфіка добору ліпсінк-відповідника згідно зі стратегіями добору. Розділ також вивчає різницю дубляжу і субтитрів англомовних фільмів українською мовою.

Загальні висновки узагальнюють результати дослідження.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНА ОСНОВА КІНОДУБЛЯЖУ В ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВІ

1.1. Сучасний стан досліджень кіноперекладу

Оскільки у сучасному світі існує високий попит на кінематографічні продукти, а практично всі сучасні найкращі фільми створені в англomовних країнах, існує очевидна потреба в їх перекладі. Сьогодні ми все частіше можемо побачити наукових праць і перекладацьких розвідок, присвячених кінематографу.

Кінопереклад – це процес передачі змісту фільму з оригінальної мови на мову перекладу, враховуючи культурні та мовні особливості, що забезпечують належне сприйняття фільму глядачем.

Два основні види перекладу – це дубляж і субтитрування. Субтитри (subtitling) – текстовий супровід відео на мові джерела, який дублює або доповнює звукову доріжку. Субтитрування передбачає представлення письмового тексту, зазвичай у нижній частині екрана, який описує оригінальні діалоги мовців, а також інші мовні елементи, які є частиною візуального зображення (вставки, літери, графіті, банери і так далі) або звукової доріжки (пісні).

Дубляж (dubbing) – це вид перекладу аудіовізуальних творів, за якого здійснюється повна заміна іншомовного мовлення акторів на іншу мову з метою трансляції цього твору у іноземних країнах. «Дубляж передбачає заміну оригінальної звукової доріжки, що містить діалог акторів, на запис цільовою мовою, який відтворює оригінальне повідомлення, гарантуючи, що звуки цільової мови та рухи губ акторів синхронізовані таким чином, щоб цільові глядачі повірили, що актори на екрані насправді розмовляють їхньою мовою». [34, с. 4].

Однак у цій роботі ми детально розглянемо саме останній вид – дубляж і всі його аспекти, адже саме ця тема здобула значну увагу в галузі перекладознавства і кіномистецтва.

Процес дублювання дуже трудомісткий і включає в себе безліч факторів, які й допомагають отримати якісне кіно. Тому для розуміння специфіки дублювання виникла потреба у ґрунтовному дослідженні, яким сьогодні займаються багато вчених.

І. В. Софієнко досліджує історію становлення кіноперекладу (визначає три етапи) в Україні та його сучасний стан. До того ж, у своїй праці приділяє увагу законодавчій базі аудіовізуального перекладу та його різним типам [20].

Л. Славова та Н. Борисенко вивчають особливості відтворення міжкультурної комунікації у фільмах, а саме, коли персонажі є з різних лінгвокультур, а один з мовців недостатньо володіє нормами мови спілкування [19].

Б. Колодій та А. Мельник досліджують відтворення сучасного молодіжного сленгу в англо-українському аудіовізуальному перекладі [5].

Свої праці даній темі присвятила О. В. Полякова. Дослідниця звертає увагу на особливості дублювання як виду кіноперекладу, зокрема аналізує дублювання за психолінгвістичної класифікацією (різновид письмово перекладу, а саме письмово-письмовий) [13], виокремлює види (за кількістю мов та за кількістю акторів звучання) та етапи дублювання, яких налічує аж вісім [16]. До того ж В. О. Полякова у одній зі своїх робіт розкриває проблематику ліпсинк-відповідників як одиниці ліпсинк-перекладу в дублюванні, досліджує стратегії добору ліпсинк-відповідників в українському дубляжі анімаційних фільмів [16].

Одним із відомих лінгвістів, який вивчав дубляж, є Крістіане Норд (Christiane Nord). У своїй роботі вона підкреслила важливість того, щоб переклад у дубляжі був не лише точним, але й відповідним цільовій аудиторії. Вона стверджувала, що дубляж – це не лише пошук еквівалентних слів іншою мовою, але й врахування культурного та соціального контексту аудиторії [44].

Ще один лінгвіст, який досліджував дубляж фільмів, – Хорхе Діас Сінтаз (Jorge Díaz Cintas). Його робота також зосереджена на проблемах перекладу аудіовізуального контенту та стратегіях, які можна використовувати для їх подолання. Х. Діас-Сінтаз підкреслив важливість врахування як мовних, так і

нелінгвістичних елементів, таких як рухи губ і ракурс камери, під час дубляжу фільмів. Одним з вагомих внесків Х. Діаса-Сінтаза ліпсінк є його дослідження використання технології автоматичної синхронізації губ. Він дослідив потенціал використання згенерованих комп'ютером рухів губ для відповідності перекладеному аудіо, що могло б значно підвищити ефективність і точність синхронізації губ в аудіовізуальному перекладі [32].

Іспанський дослідник Фредерік Чаум (Frederic Chaume) провів широке дослідження перекладу дубляжу, який передбачає процес адаптації діалогів та інших розмовних елементів фільму чи телепрограми іншою мовою. У своїх працях він розглядає такі теми, як культурна адаптація, технічні міркування [26] та роль перекладача [25]. У одній із своїх статей він досліджує способи використання дубляжу для маніпулювання діалогом у фільмі з метою просування певних ідеологій або планів [29]. Він багато писав на тему синхронізації губ і запропонував різні моделі та теорії для покращення процесу синхронізації [27].

Одним із найвизначніших внесків Ф. Чауме в синхронізацію текстів є його модель аудіовізуального перекладу, яку він називає «континуум дубляжу». Ця модель підкреслює важливість підтримки синхронності між звуком і зображенням під час процесу перекладу, що має вирішальне значення для досягнення природної та правдоподібної синхронізації губ. Згідно з моделлю Ф. Чауме, синхронність між аудіо та візуальними засобами має бути максимально збережена, незалежно від використовуваної техніки перекладу.

Дана тема активно досліджується у всьому світі і можемо помітити тенденцію зростання релевантних наукових праць, що є зовсім не дивно, адже вдалий дубляж – це чи не найбільший виклик під час перекладу фільму. Окрім вище згаданих імен, які зробили свій внесок у дослідження даної проблеми кіноперекладу, можна згадати Малковича Т. і його роботу «Теорія фонетичних кластерів як необхідна складова процесу укладання реплік у кіноперекладі» [10]. Існують багато інших вчених, які працюють у цій галузі досліджень і розширюють наше розуміння кіноперекладу та його впливу на культуру та мову.

1.2. Основні риси кінотексту з точки зору перекладу та дублювання

З появою на екранах іноземних фільмів з'явилася потреба у кіноперекладі, яких є необхідним для забезпечення глобальної доступності фільмів, культурного обміну, комерційного успіху та збереження автентичності фільмових творів. Відповідно, для того, щоб цей переклад був адекватним і сприймався реципієнтом як оригінальний текст, тобто наближений до культури цільової мови, перекладачу доводиться працювати з кінотекстом.

Однією з ранніх і впливових робіт, у яких обговорювалося поняття кінотексту, була «Мова кіно: семіотика кіно» Крістіана Метца, спочатку опублікована французькою мовою в 1968 році як «Essais sur la signification au cinéma». У книзі Метц визначає текст фільму як суму всього матеріалу, який певним чином можна вважати значущим у фільмі» [42, с. 56]. Він стверджує, що текст фільму не обмежується візуальними чи усними елементами, але також включає інші елементи, такі як рух камери, монтаж і звук.

Відомий дослідник, який присвятив свої праці кінофільму, Ю. М. Лотман виділяє такі компоненти кінотексту, як кадр і кінофрази [8, с. 84]. Ю.М. Лотман наголошує, «сутність кіномистецтва полягає в синтезі двох типів розповіді – образотворчої та словесної, і художній фільм вибудовується на основі різних кодів, причому всі вони взаємозумовлені» [8]. Умберто Еко виділяє три кодові системи: портретну (відеоряд), лінгвальну (мову) і звукову (музику та звукові ефекти). Він вважає, що кожна з цих систем має свої особливості та може використовуватись для створення різних ефектів у фільмі [36].

Американська дослідниця С. Козлофф також визначає кінотекст не тільки як діалоги персонажів як такі, але і як аудіовізуальний елемент фільму, тобто, затранскрибовані паузи, інтонаційні шкали, маркери хезитації, фонові події на екрані тощо [40].

Рухаючись далі, ми можемо зробити висновок, що кінотекст – це складна семіотична система, яка розділена на вербальні та невербальні компоненти. Вербальна система в кінотексті поділяється на письмову (титри та написи, які є

частиною світу фільму) та усну частину (голос акторів, текст озвучення, пісня тощо). Відеоряд і звуковий елемент складають невербальну систему (зображення героїв, їх рухи, пейзаж, інтер'єр, реквізит, спецефекти).

І це, звісно, приводить нас до наступного логічного визначення: кінотекст – це креолізований (полікодовий) текст. Концепцію креолізованого тексту вперше ввів лінгвіст Мервін Аллейн. Він визначив креолізований текст як текст, який виявляє структурні особливості більш ніж однієї мови, так що ні оригінал, ні отриманий текст не є простим представленням єдиної лінгвістичної системи [23, ст. 48].

Сьогодні креолізовані тексти є однією з переважаючих форм представлення інформації. Вчені виділяють два типи креолізованих текстів: тексти з частковою креолізацією і тексти повної креолізації. Так, як в кінотексті вербальні і невербальні компоненти мають синсемантичний зв'язок, то він має повну креолізацію. Адже у кінотексті вербальні і візуальні компоненти створюють один образ, працюють на одну ідею. Тому одноголосно всі погоджуються, що кінотекст – це найскладніша семіотична структура серед інших креолізованих текстів.

Саме тому «кінотекст вивчається як особлива реалізація відеовербального типу текстів за допомогою співставлення двох головних елементів – вербальної та візуальної складових» [22, ст. 30].

Аналізуюче усе вищесказане очевидним буде наступне твердження – переклад кінотексту відрізняється від перекладу інших типів тексту наявністю двох планів вираження. Сьогодні для визначення перекладу кінотексту активно вживають термін «аудіовізуальний переклад».

«Аудіовізуальний переклад – це переклад вербального супроводу до відеоряду, що використовується на телебаченні, у перекладі фільмів та іншої аудіо-відео продукції. Визначальною рисою цього типу перекладу є синхронізація вербального та невербального компонентів» [1, ст.3]

Дослідники виділяють більше 10 типів аудіовізуального перекладу (як міжмовного, так і внутрішньомовного), які укладаються в 2 стратегії:

переозвучування (re-voicing) і субтитрування (subtitling). До переозвучення відносять: закадровий переклад (voice-over, half-dubbing), адаптацію, або вільний коментар (free commentary), синхронний переклад (simultaneous interpreting), дубляж (dubbing) [17, ст. 354].

Британські дослідники Х. Діас-Сінтаз (Jorge Diaz-Cintas) і Г. Андерман (Gunilla Anderman) визначають дублювання як повну заміну оригінальної аудіо доріжки новою на мові перекладу, коли мову оригіналу стає не чути. Особливим аспектом дубляжу як різновиду перекладу є обов'язок підготувати достатній текст цільовою мовою, який забезпечує синхронність артикуляції компонента актора з відеорядом, а також відстежує швидкість мовлення та довжину кожного рядка. Приховуючи процес перекладу, дубляж створює враження, що актори говорять мовою глядача [35].

Дублювання як метод кінематографічного перекладу, безсумнівно, є ефективним засобом, який є спрямованим на цільову культуру і який утворює з вихідного тексту такий, який максимально відповідає стандартам приймаючої культури. Однак, є багато противників цього методу, які використовують твердження, що перекладач дубляжу – це другий, окремий автор фільму, який, створюючи переклад, створює абсолютно відмінний від оригіналу текст. Цей перекладач має стільки свободи через те, що глядач не чує оригінальний текст, тому часто буває так, що версії, перекладені іноземною мовою, набагато смішніші та вдаліші за їхні оригінали.

Запорукою успішного дубляжу є синхронізація, яка передбачає збереження довжини реплік акторів, одночасно узгоджуючи їхні рухи та артикуляцію з аудіорядом мовою перекладу. Мета синхронізації в дубляжі полягає в тому, щоб створити безперебійний досвід перегляду для аудиторії, дозволяючи їм насолоджуватися фільмом або телешоу рідною мовою, не відчуваючи, що вони щось втрачають порівняно з оригінальною версією.

Отже, кінотекст – це полікодове явище, у якому пов'язані два різні семантичні елементи: вербальний і невербальний. Аудіовізуальний переклад стосується процесу перекладу аудіо- та візуальних елементів фільму чи

відеовмісту з однієї мови на іншу. Одним із найпоширеніших видів аудіовізуального перекладу є дублювання, у якому оригінальний звук замінюється перекладеним аудіозаписом.

Загалом аудіовізуальний переклад є ключовим аспектом глобалізації, що робить аудіовізуальний контент доступним для людей у всьому світі.

1.3. Ліпсинк у кінодубляжі

Ліпсинк або синхронізація губ – це процес узгодження рухів губ акторів зі звуком, який відтворюється. Синхронізація губ особливо важлива під час дубляжу та перекладу голосу за кадром, коли перекладений аудіопотік потрібно узгоджувати з рухами губ акторів на екрані. Цей процес передбачає особливу увагу до хронометражу та інтонації, щоб гарантувати, що перекладене аудіо виглядає природним і правдоподібним.

На відміну від Х. Діаса-Сінтаза, який вказує на те, що синхронізм – це лише синхронність між звуками мови перекладу та рухами губ акторів [33], Ф. Чаум наголошує на тому, що синхронізм – це і синхронність між перекладом і висловлюваннями вихідного тексту, і синхронність між перекладом і рухами тіла акторів, і синхронність між перекладом і артикуляційними рухами акторів. Відповідно він і дає наступне визначення: «Синхронізація – одна з особливостей перекладу для дубляжу, яка полягає у відповідності перекладу цільовою мовою та артикуляційних рухів і рухів тіла акторів і актрис, а також у відповідності висловлювань і пауз у перекладі з вихідним текстом [26, ст. 43].

Ф. Чаум виділяє три види синхронізації у дублюванні:

- кінетичний синхронізм (*kinesic synchrony*) або драматичний – відповідність реплік акторів їхнім рухам; це ступінь реалістичності, з якою персонаж розмовляє в цільовій мові. Відповідно, коли на екрані актор киває головою, то доцільно озвучити його репліку словом «так»;
- ізохронізм (*isochrony*) – однакова тривалість реплік акторів у мові оригіналу і перекладу, тобто, перекладений діалог має відбуватися точно в проміжок часу між моментом, коли актор відкриває рот – щоб вимовити

вихідний текстовий діалог – і моментом, коли він/вона закриває рот;

- фонетичний або ліпсінк (*lip-sync* від *lip synchrony*) – поєднання кінетичного синхронізму й ізохронізму, тобто повне співпадіння тривалості перекладеної репліки з губними замиканнями акторів, їх рухами і жестами [26].

Інші підходи до синхронізації, які, ймовірно, надихнули цю класифікацію, це підходи І. Фодора і К. Вітмена-Лінсена. Фодор у книзі, початкова версія якої була опублікована в 1962 році, пропонує розрізнити фонетичну синхронію, що стосується руху губ, синхронність персонажів – щодо голосу акторів дубляжу і синхронність змісту, яка вказує на когерентність між перекладом і ситуацією на екрані [37].

К. Вітмен-Лінсен, з іншого боку, описує не лише технічні процедури, але й професіоналів, які беруть участь у процесі синхронізації, і вказує на такі типи синхронізації:

– візуальна/оптична синхронізація, яка включає синхронізацію губ. (фонетична синхронія), синхронність складової артикуляції, синхронність тривалості висловлювання (синхронія розриву або ізохронія) та синхронність жестів і міміки (кінетична синхронія);

– звукова або акустична синхронність, яка враховує ідіосинкратичний вокальний тип, паралінгвістичні елементи, такі як тон, тембр і висота голосу, (тобто інтонація, мелодія та темп), культурні варіації, акценти та діалекти [47].

У той час як перший тип синхрону належить до сфери діяльності авторів діалогів, другий тип пов'язаний головним чином з вибором і грою акторів-дубляжів. Загалом К. Вітмен-Лінсен [47] приходить до висновку, що стосується пріоритетів, головне – це враження, достовірність художнього твору, який розглядається як єдине ціле.

О. В. Полякова у своїй роботі пропонує термін «ліпсінк-переклад», який визначає як «процес перекладу у міжмовному дублюванні та його подальша синхронізація з відеорядом за принципами фонетичного, семантичного та

драматичного синхронізму, тобто переклад повинен відповідати артикуляції та рухам акторів на екрані, забезпечувати точну та повну передачу змісту оригіналу із виконанням прагматичних задач перекладацького акту» [16, ст. 19]. На її думку, основною одиницею ліпсінк-перекладу це ліпсінк-відповідник, тобто слово або словосполучення на мові перекладу, що задовольняє вимоги синхронізму у дубляжі [16].

Адекватний ліпсінк можливий, коли у ліпсінку включені три наступні параметри:

- час або ізохронія (відповідність тривалості висловлювань і пауз);
- темп або ритмічна синхронія (частота рухів рота внаслідок швидкості потоку мовлення);
- Артикуляційні рухи губ або фонетична синхронізація.

Отже, сміливо можна назвати ліпсінк «якісним» тоді, коли те, що чують і бачать глядачі на екрані, не звучить як переклад, а, скоріше, як висловлювання цільової мови.

1.4. Стратегії добору ліпсінк відповідників

Отже, як уже згадувалося вище, ліпсінк-відповідник – це основа аудіовізуального перекладу. Стратегіями добору ліпсінк-відповідників вважаються перекладацькі стратегії та підстратегії добору ліпсінк-відповідників.

Зазвичай адаптувальники при укладанні і при пошуку точного ліпсінк-відповідника беруть до уваги три аспекти: лінгвістичний аспект – слова з білабіальними фонемами, або з відкритими голосними, аспект мобільності – актори вимовляють ці слова на екрані, і кадровий аспект – крупні плани і дуже крупні плани.

А. Гудманян та О. Полякова поділяють етапи перекладу фільму на передперекладацький та власне перекладацький. Тобто, під час першого етапу перекладач повинен проаналізувати весь відеоряд за принципами, які має враховувати під час роботи з другим етапом.

До передперекладацького етапу вони віднесли такі стратегії:

1. Стратегія добору ліпсінк-відповідника за принципом серійності. Суть цієї стратегії – це перегляд і ознайомлення з кіноперекладами попередніх серій чи то частин фільму (якщо вони є) з метою розуміння мовного портрета героя.

Мовний портрет героя є важливою складовою художнього перекладу, Він допомагає передати унікальні риси персонажа, його характер, національну приналежність, соціальний статус, вік тощо. В.І. Ницполь стверджує, що мовний портрет є загальною категорією і складником мовної особистості, що вербалізується за допомогою мовних засобів у поєднанні із соціальною, віковою та психологічною характеристикою індивіда» [12, с.42]. Описуючи мовний портрет героя, перекладач повинен враховувати багато факторів, таких як мова, якою розмовляє герой, його манера спілкування, словниковий запас, стиль мовлення, діалекти та акценти, які відповідають регіону, з якого герой походить.

2. Стратегія добору відповідника за типом кадру. Тут важливо визначити тип кадру (крупний, середній, дальній), від якого залежить наскільки помітною є артикуляція персонажу. Відповідно, якщо кадр крупний, то перекладачу потрібно добитися повної фонетичної синхронізації, і навпаки.

3. Стратегія добору ліпсінк-відповідника за типом персонажа. Ця стратегія здебільшого стосується перекладу анімаційних фільмів. Суть її у тому, щоб проаналізувати тип ротової порожнини персонажа у залежності від людського, тобто визначення його розміру, характеристик мовлення та інших особливостей. Від цього залежить наскільки точним має бути фонетичний синхронізм україномовного та англomовного персонажів фільму.

4. Стратегія добору ліпсінк-відповідника за принципом статичності/динамічності сцен. Тобто, тут важливим є визначення рівня активності персонаж в кадрі та кількість героїв, які його оточують. Адже саме їхня присутність безпосередньо впливає на швидкість реплік. Відповідно, якщо героїв у кадрі багато, то увага глядача розсіюється, а артикуляцію певного персонажа ускладнюється. Якщо ж сцена є статистичною, то репліки героя

промовляються не так швидко, артикуляція стає помітною і увага глядача більше концентрується на одному персонажі, тому в даному випадку фонетичний синхронізм і підбір ліпсінк-відповідника повинен бути якомога точним [3].

Проаналізувавши всі чотири принципи, перекладач сміло може приступати до власне перекладацького етапу. Тут Р. Паквін виділяє три типи синхронії: фонетичну, семантичну і драматичну. А головною стратегією добору ліпсінк-відповідника в перекладацькому етапі є стратегія за принципом фонетичного синхронізму [45].

1.4.1. Принцип фонетичного синхронізму

Згідно з Р. Паквіном, фонетична синхронія досягається тоді, коли рухи губ актора на екрані точно відтворюють звуки, які промовляє актор дубляжу в студії: не тільки словами, а також придиhamням, бурчанням, криками і т.п [45].

А. Гудманян та О.Полякова пропонують проводити аналіз фонетичного синхронізму в двох етапах. Спершу визначити наскільки збігається ізохронізм (тривалість звучання) реплік, підрахувавши кількість складів у вхідній та вихідній репліці, а тоді проаналізувати збіг у вхідній та вихідній репліках ключових звуків (візем): губних приголосних звуків (губно-губних та губнозубних), лабіалізованих (огублених) та відкритих голосних звуків з урахуванням їх взаємодії в мовному потоці (редукція голосних, асиміляція приголосних, акомодация приголосних та голосних) [3].

Однак Паквін наголошує на ще одному правилі – це укладання білабіальних звуків. Якщо персонаж фільму вимовляє *m*», *v*», *p*», *b*», *f*», то потрібно використати один з цих приголосних звуків для укладання.

Перераховані приголосні легко замінюють одна одну і публіка не бачить різниці між ними на екрані.

Далі під час аналізу реплік за принципом фонетичного синхронізму О. Полякова та А. Гудманян пропонують підрахувати кількість реплік за трьома категоріями:

- «репліки, які характеризуються повним (або практично повним)

фонетичним синхронізмом, тобто повним (або практично повним) збігом за артикуляційними характеристиками та тривалістю звучання реплік. Ізохронізм повинен збігатися повністю або відрізнитись одним звуком в коротких репліках та одним–трьома звуками в довгих репліках. Ключові звуки в таких репліках повинні збігатися повністю. Варто також виокремити та зробити кількісний підрахунок способів перекладу (дослівний, трансформаційний, транскодування), за допомогою яких досягається повний (або практично повний) фонетичний синхронізм.

– репліки, які характеризуються частковим збігом фонетичного синхронізму, тобто частковим збігом за артикуляційними характеристиками та ізохронізмом. У таких репліках ізохронізм може збігатися повністю, проте ключові звуки збігатимуться частково, або й ізохронізм, і ключові звуки збігатимуться частково. У ході аналізу варто виокремити та підрахувати способи перекладу (дослівний, трансформаційний), за допомогою яких досягається частковий фонетичний синхронізм.

– репліки, які характеризуються нульовим фонетичним синхронізмом, тобто повною або практично повною розбіжністю за ключовими звуками та ізохронізмом. Ізохронізм реплік повністю чи частково збігається або не збігається, ключові звуки не збігаються повністю. Варто виокремити чинники, що призводять до нульового фонетичного синхронізму» [3].

Отже, стратегія добору ліпсінк-відповідника за принципом фонетичного синхронізму передбачає знаходження відповідності між аудіо- або відеозаписом та текстом мовлення на основі фонетичних властивостей мови.

1.4.2. Принцип семантичного синхронізму

Ми вже з'ясували, що стратегія добору ліпсінк-відповідників за принципом фонетичного синхронізму є основною. Однак, для того, щоб дубляж був дійсно якісним в межах даної стратегії потрібно виділити ще одну підстратегію – за принципом семантичного синхронізму.

Р. Паквін вважає, що семантичний синхронізм – це коли діалог,

перекладений цільовою мовою, означає те саме, що і відповідний діалог мовою оригіналу [45]. Тобто, дублювання здійснюється з метою збереження точності змісту оригінального тексту.

Ця стратегія добору ліпсінк-відповідника враховує те, що дослівне перекладання тексту часто не дає відповідного семантичного відтворення в цільовій мові. Отже, при використанні стратегії добору ліпсінк-відповідника за принципом семантичного синхронізму, ліпсінк-відповідник обирається не тільки на основі збігу розмовного ритму, але й на основі збігу семантики тексту.

Наприклад, якщо в оригінальному тексті є важливе метафоричне висловлювання, то ліпсінк-відповідник має передавати цю метафору, якщо це можливо. Якщо це неможливо, ліпсінк-відповідник повинен передати семантику висловлювання, щоб забезпечити максимальну зрозумілість і передавання точного значення тексту. Або, якщо в оригінальному тексті слово «right» означає напрямок руху, то в дубльованому тексті це слово також потрібно перекласти як «праворуч», щоб зберегти смисл. Однак, якщо в оригінальному тексті слово «right» має юридичне значення, то в дубльованому тексті це слово потрібно перекласти як «право», щоб відтворити контекст оригінального тексту.

При доборі релевантного ліпсінк-відповідника можуть виникати ситуації, коли слова або висловлювання мають різні значення в різних контекстах. В таких випадках це створює додаткові труднощі, оскільки потрібно знайти відповідний переклад, який відповідав би семантичному контексту оригінального тексту.

Р. Паквін стверджує, що у деяких випадках можна і відійти від оригіналу заради кращої фонетичної синхронімії, особливо, при перекладі цифр, дат, професій і тд., за умови що ті, не є важливими і головними у контексті самого речення [45].

Загалом ця підстратегія є важливою для забезпечення вірного передавання інформації в мовленні та важливих нюансів мови, таких як метафори, ідіоми та інші культурні аспекти мови, що не можуть бути передані дослівним перекладом.

1.4.3. Принцип драматичного синхронізму

Варто виокремити і ще одну підстратегію добору ліпсінк відповідника – за принципом драматичного синхронізму. Згідно з О. Поляковою, головна мета її у аналізі ліпсінк-відповідників за їх відповідністю відеоряду анімаційного фільму, тобто кінесиці героїв та позамовній ситуації відеоряду, завдяки чому забезпечується адекватна передача сюжетних ліній анімаційного фільму [14]. Тобто, вона полягає в тому, щоб забезпечити відповідність мовлення актора з його рухами та іншими виразними діями на екрані.

Ця стратегія передбачає врахування драматичного синхронізму, тобто синхронізму між словами та діями на екрані. Наприклад, якщо герой говорить під час бійки, його слова повинні відповідати його рухам та діям на екрані, щоб створити враження вірогідності і реалістичності. Чи то, якщо актор у фільмі говорить з гнівом, то ліпсінк-відповідник повинен передати цей гнів, щоб передати атмосферу та настрій сцени.

Застосування підстратегії добору ліпсінк-відповідника за принципом драматичного синхронізму допомагає забезпечити максимальну вірогідність передачі емоцій та настрою оригінального матеріалу. Вона також допомагає збільшити іммерсивність глядача або гравця, оскільки діалоги та звуки на екрані стають більш реалістичними і природними.

Висновки до першого розділу

Дублювання є особливою технікою заміни звукової доріжки фільму, де оригінальний діалог замінюється діалогом у перекладі. Однак, дуже важливо, щоб цільова мова була синхронізована з рухом губ персонажів. Синхронізація губ або ліпсінк – це важливий процес у створенні аудіовізуального контенту, який полягає в узгодженні рухів губ мовців зі звуком, що відтворюється. Цей процес вирішальний під час дубляжу та перекладу голосу за кадром.

Синхронізація губ включає кінетичний синхронізм, що відповідає реплікам акторів їхнім рухам, ізохронізм, що відповідає однакової тривалості

реплік у мові оригіналу і перекладу, та фонетичний синхронізм, який поєднує кінетичний синхронізм з ізохронізмом. Всі ці види синхронізації є важливими для забезпечення природного та правдоподібного візуального досвіду для глядача.

Добір ліпсінк-відповідників ґрунтується на перекладацьких стратегіях та підстратегіях, які враховують лінгвістичний, мобільний та кадровий аспекти. Передперекладацький етап включає аналіз відеоряду та розуміння мовного портрета героя, який є важливою складовою художнього перекладу.

В перекладацькому етапі головна стратегією добору ліпсінк-відповідника – стратегія за принципом фонетичного синхронізму, яка передбачає знаходження відповідності між аудіо- або відеозаписом та текстом мовлення на основі фонетичних властивостей мови. Для досягнення якісного дублювання в межах даної стратегії потрібно використовувати ще одну підстратегію – за принципом семантичного синхронізму. Крім того, варто використовувати ще одну підстратегію – за принципом драматичного синхронізму, яка полягає в забезпеченні відповідності мовлення актора з його рухами та іншими виразними діями на екрані. Усі ці принципи допоможуть перекладачу забезпечити якісний переклад з урахуванням всіх важливих аспектів мовлення та виразності.

РОЗДІЛ 2. ДОБІР ЛІПСИНК-ВІДПОВІДНИКІВ У ПРАКТИЦІ ДУБЛЮВАННЯ АНГЛОМОВНИХ ФІЛЬМІВ УКРАЇНСЬКОЮ

2.1. Загальний огляд матеріалу

Для аналізу ліпсинку і дубляжу в цілому я обрала популярний супергеройський фільм «Вартові галактики» (Guardians of the Galaxy), режисером якого є американець Джеймс Ганн. Фільм створено на основі сюжетної лінії з однойменної серії коміксів компанії Marvel. Головний герой Пітер Квілл був викрадений інопланетянами ще дитиною, але згодом став Зоряним Принцом та найбільшим злочинцем у всій Галактиці.

Очевидно, що на адекватний і якісний дубляж безпосередньо впливає професійність перекладу, тому, говорячи про мову і діалоги в даному фільмі, ми повинні завдячувати кіноперекладачеві Сергію Ковальчуку за органічну мову героїв, а також студії LeDoyen за дублювання.

У обраному фільмі є як і анімаційні персонажі, так і живі люди, що робить аналіз ліпсинку в рази цікавішим, адже кожен персонаж має свою власну унікальну манеру мови, яка ще більше підкреслює їхні індивідуальність та характер, що становить певні труднощі під час синхронізації лінгвістичних та нелінгвістичних елементів у кадрі. В даному випадку ми зможемо проаналізувати добір ліпсинк-відповідників за типом персонажа. Нагадуємо, що О. Полякова виокремлює чотири типи персонажів.

Також сцени у фільмі доволі динамічні, тому буде цікаво зрозуміти, як саме вдалося укласти репліки, чи був досягнутий повний синхронізм, частковий чи нульовий. Не варто забувати, що і ліпсинк-відповідник також залежить і від крупності кадру, а як вже вище зазначалося, сцени у фільмі динамічні і постійно змінюються.

Для порівняльного аналізу ми також обрали британську історичну біографічну драму режисера Джо Райта «Темні часи» (Darkest hour). Фільм розповідає нам про гострого на язик британського прем'єр-міністра Вінстона Черчилля. Дана кінострічка цікава тим, що вона абсолютна протилежність

попередньому: мова персонажів, позамова ситуація, історичні факти.

Отже, особливий інтерес у нас викликає дубляж даних кінокартин, який, зазначимо, отримав чимало схвальних відгуків, а також те, які саме стратегії добору ліпсінк-відповідників було застосовано у процесі перекладу та адаптування фільмів.

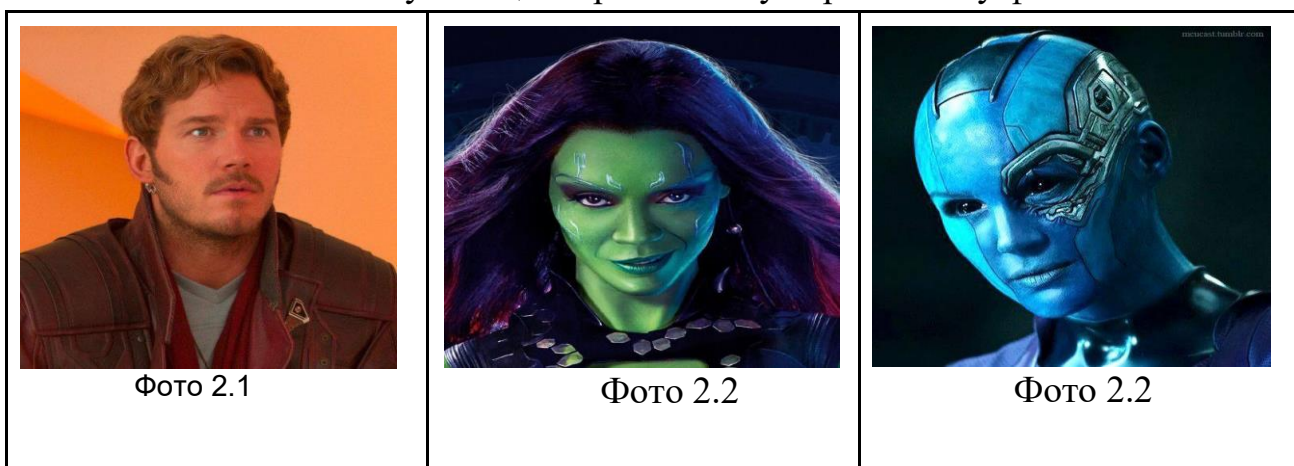
2.2. Досягнення фонетичної синхронії

Як вже було зазначено, фонетичний синхронізм – це наріжний камінь вдалого дублювання, який зосереджується на адаптації перекладу до артикуляції персонажа на екрані. Фонетичний синхронізм прямо залежить від крупності кадру, а також від типу персонажу.

Так, як у обраному фільмі є різні типи персонажів, як анімовані, так і реалістичні персонажі, то, проаналізувавши їхню артикуляцію, можна зробити висновок, для якого саме героя потрібно було застосовувати повну фонетичну синхронізацію.

До персонажів, артикуляція яких повністю відповідає людській, відносяться наступні:

Візуалізація першого типу персонажів у фільмі



Саме при дубляжі цих персонажів потрібно застосовувати повну фонетичну синхронізацію, особливо, якщо кадри крупні. Таким чином глядач не буде відволікатися і зможе краще зануритися в сюжет фільму і повірити в те, що персонажі на екрані дійсно говорять те, що він чує.

До персонажів, артикуляція яких анатомічно лише імітує людську, відносяться здебільшого анімовані, а саме:



Для цих персонажів допускається часткова фонетична синхронізація. Їхні дубльовані репліки з вдалим ізохронізмом не спотворять артикуляцію, а навпаки, за умови необхідної швидкості, вдало інтегруються у кадр.

З метою досягнення фонетичного синхронізму перекладачі найчастіше вдаються до лексичних заміन та синтаксичних замін. Серед лексичних замін доволі часто вживають трансформацію компенсацію, яка компенсує втрату стилістичної та реєстрової характеристики слів; трансформацію генералізації, коли термін вузької семантики зводиться до терміну ширшої семантики; антонімічний переклад.

Щодо синтаксичних замін, то здебільшого при укладанні зустрічається заміна простого двоскладного речення простим односкладним, або заміна складного речення простим, тобто відбувається компресія репліки. Англійська мова складається з безлічі односкладових слів, і фраза англійською в середньому коротше, ніж така сама фраза українською, тому не варто забувати про трансформації вилучення, як-от: вилучення означення, додатку, обставини, вставного слова. Також при роботі з аудіовізуальним перекладом цілком логічним є трансформація перестановки.

Усі ці перекладацькі прийоми сприяють досягненню ізохронізму реплік, а також більшому співпадінню ключових звуків слів, що дозволяє добитися

часткового фонетичного синхронізму ліпсінк-відповідників, який за даними О. Полякової становить 88% і переважає в українському дубляжі фільмів [16]. Адже, з огляду на різницю фонетичної будови двох мов і приналежність їх до різних структурних типів мов (українська – флективна, англійська – аналітична), повний фонетичний синхронізм у фільмах зустрічається вкрай рідко, а якщо він і є, то він стосується омонімів, слів іншомовного походження та інтернаціоналізмів, які піддаються транскодуванню та дослівному перекладу.

Тобто, для досягнення перекладацької еквівалентності та адекватності перекладу всупереч розбіжностям у формальних і семантичних системах двох мов використовують перекладацькі трансформації, які здійснюються над мовними одиницями, які володіють планом змісту та планом вираження, вони носять формально-семантичний характер, перетворюючи форму й значення вихідних одиниць [7, ст. 35].

Далі ми розглянемо окремі випадки як саме адаптувальник досягнув фонетичного синхронізму у даному фільмі. Варто зазначити, що вже з перших реплік стає зрозуміло, що переклад є адекватним і вдало адаптованим, а ліпсінк-відповідник відібрані за особливостями двох мов.

Так, наприклад, репліка «*Take my hand*» укладена як «*Дай мені руку*». Якби був використаний дослівний переклад «*Візьми мою руку*», то не вдалося би досягти фонетичного синхронізму. А в даному випадку лексична заміна, сприяла збільшенню кількості ключових звуків: обидві репліки починаються на язикові приголосні – /t/ і /д/. Схоже можна спостерігається у репліці «*Because I do not forgive your people*», яка перекладена як «*Бо я не пробачу ворогам те*». Лексична заміна допомогла досягти ізохронізму репліки – по 8 складів у кожній, а також збільшити кількість ключових звуків, бо слова «*people*» і «*ворогам*» починаються з губних приголосних /p/ і /в/. А також у репліці «*Without his prize*» дана трансформація сприяла появі лабіалізованого /o/ – «*Без здобичі*», а також досягненню однакової кількості складів. Теж саме можемо помітити у репліці «*Take these fool things off*», яка перекладена «*Ану, зніми свої талалайні*».

У речені «*No problem*» з перекладом «*Все нормально*» було використано

антонімічний переклад. Однак доцільніше було б перекласти дану репліку дослівно «*Нема проблем*». Це б сприяло збільшенню кількості однакових звуків, тобто зубного приголосного /н/, на початку речення.

Перші ж репліки другого нашого фільму «Темні часи» також є своєрідним прикладом того, як перекладач вміло виконав свою роботу. Фраза «*Order!*» у дубляжі звучить як «*Увага!*». Тобто, точно прослідковується збіг двох лабіалізованих звуків /о/ і /у/. Якби у даному випадку був еквівалентний переклад «*Порядок*», то була б відсутня синхронність губних змикань.

Дуже часто у фільмах можна побачити, як замінюють всі «довгі» цифри, такі, як «дев'ятсот», «чотириста», «дев'яносто», «одинадцять» на короткі «шістсот», «сто», «двадцять», «три», «сорок» тощо, звісно, за умови, що дана цифра не відіграє важливої ролі. Тобто, по суті в даному випадку скорочується кількість складів для того, щоб можна було втиснути декілька фраз і дати можливість актору, який озвучуватиме, вимовити їх у відведений час. А також інколи зовсім міняють цифри, щоб добитися синхронності. Так, наприклад, у репліці «*Well, that's just as fascinating as the first 89 times you told me that*» перекладач замінив цифру вісімдесят дев'ять на дев'яносто, зробивши меншу кількість складів «*Не перестаю дивуватися цьому факту, хоч ти вже 90 разів нам представився. У другому проаналізованому фільмі чуємо «Crossed the Meuse River in under 24 hours», яка у дубляжі звучить як «I форсували Маас менш ніж за добу».* Цей приклад унаочнює генералізацію, бо, очевидно, що дослівний переклад призвів би до збільшення хронометражу перекладеної репліки

З огляду на те, що англійська і українські мови суттєво відрізняються граматичною будовою, то для досягнення фонетичної синхронізації доволі часто вживалися синтаксичні заміни. Вони потрібні, особливо при укладанні дубляжу, задля симпліфікації реплік і вдалого адаптування відповідно до вимог ліпсінк-відповідників.

Суттєвою синтаксичною заміною була заміна простого двоскладного речення простим односкладним задля досягнення ізохронізму. Так, речення «*You open it up when I'm gone, okay?*» було перекладено «*Відкриєш його як мене не*

стане, або *You've got to stay here* як *Постій трохи тут*».

Перекладач також використовував трансформації перестановки. Яскравим прикладом є репліка «*They ain't never tasted any Terran before*», у якій слово «теранійців» було перенесено на початок речення, таким чином початок реплік став співзвучним. А також дотримана ізохронія за допомогою вилучення обставин «never» і «before». У результаті вийшло речення «*Терранійців вони ще не куштували*» і досягнений фонетичний синхронізм. У рядку «*Dude, chill out*» – «*Охолонь чорнявий*», також використано дану трансформацію, що дозволило почати репліку з лабіалізованих звуків /y/ і /o/.

Цікавий момент прослідковується, коли у фільмі «Темні часи» Вінстон Черчилль розповідає про людей, які входитимуть до його воєнного кабінету. У оригіналі репліка звучить «*The Reverend Holy Fox*», проте у вихідній мові чуємо «*Його Святість Голій Факт*». Даний випадок уособлює в собі приклад гри слів. За О. Тараненко «Гра слів – це спеціальне використання звукової, лексичної або граматичної форми слів, а також частин слів, фразеологізмів, синтаксичних конструкцій для створення певних фонетико- та семантико-стилістичних явищ, що ґрунтуються на зіставленні й переосмисленні, обігранні близькозвучних або однозвучних мовних одиниць з різними значеннями» [21, с. 67]. Тобто, з метою іронізації героя, який також претендував на місце прем'єр-міністра, адаптувальник вирішив ужити даний прийом, який не тільки створив умови досягнення фонетичної синхронії, але тим самим включив гумористичний підтекст у репліку.

Цікавий підхід для досягнення синхронізації запропонував український вчений Т.І. Малкович. У своєму дослідженні він пропонує спрощений підхід до укладання реплік, використовуючи теорію фонетичних кластерів. Ця теорія полягає у тому, що замість окремих слів, перекладач може розділити фразу на кластери, щоб відтворити губні змикання оригіналу через використання співзвучних українських слів або одного слова, адже у англійській мові більшість слів значно коротші за їхні українські еквіваленти. Це зробить процес вимовляння кількох англійських слів більш природним і допоможе досягти

кращої точності та якості відтворення. Т. Малкович стверджує, що для теорії фонетичних кластерів не семантичний збіг між кластерами є важливим, а саме фонетичний, адже семантичний збіг виникає безпосередньо в репліці.

Проаналізуємо фразу з фільму «Темні часи» «*We find him personally responsible...*» – «*I tener має особисто відповідати*». Дану репліку можна поділити на два кластери. «*We find him*» – «*I tener має*» – перший. «*Personally responsible*» – «*Особисто відповідати*» – другий. Ми бачимо наголошений голосний звук /i/ у словах *we* та *i*, які починають фразу. Простежується однакова кількість складів у словах «*find*» та «*має*», до того ж є спільна наголошена /a/. Тобто, тут є повна відповідність наголошених звуків у першому кластері. У словах «*personally*» і «*особисто*» бачимо спільні губні приголосні /п/ і /б/. У слові «*responsible*» наголошене О вимовляється як А, в українському звучанні чуємо слово «*відповідати*», у якому такий самий наголошений звук А.

З даного прикладу ми можемо зробити висновок, що такий підхід задля досягнення фонетичного синхронізму дещо прискорює процес укладання реплік і може застосовуватись при роботі з дубляжем.

2.3. Шляхи реалізації семантичної синхронії

Відомий український перекладач О. Колесніков у одному зі своїх інтерв'ю сказав одну дуже цікаву річ, що під час укладання синхрону перекладачам «доводиться гратися, дуже вільно поводитися з текстом». Їхнім головним завданням загалом є збереження сюжетних нюансів та нюансів драматургії, тому деколи виникає те, чого немає в оригіналі.

Варто зауважати, що у даному фільмі більшість сцен динамічні, а отже, на відміну від статичних, де ротова порожнина і міміка героїв відразу впадає в очі і потрібно підібрати найадекватніші та найточніші ліпсінк-відповідники, адаптувальник може знехтувати багатьма стандартами і правилами синхронізму, а більше зосередитися на тому, щоб передати зміст тексту.

Як ми уже зазначали вище, при укладанні дубляжу адаптувальник має

більше свободи у своїх діях і тому він використовує більш істотні трансформації, адже повинен досягти максимальної синхронізації [6, ст. 63].

Варто пам'ятати, що кожен фільм має свою культурно-маркову інформацію. Відповідно, це ставить перед перекладачем і адаптувальником певні труднощі, адже потрібно, як і ознайомити глядача з цією новою йому культурою, так і впевнитися, що він зможе сприймати все те, що відбувається у сценах фільму, як те, що цілком може статися в його світі. У даних випадках перекладачі використовують дві стратегії – доместикації (одомашнення) і форенізації (очуження).

На думку українська дослідниці Л. Славової: «Дублювання є повною адаптацією фільму, де реципієнти не чують реплік мовою оригіналу, що полегшує процес виключення тієї культурно маркованої інформації, яка є невідомою українському глядачеві. Звідси можливість максимально наблизити текст дубляжу до культури цільової мови, що робить його яскравим прикладом одомашнення» [19, ст. 169].

І саме тому, щоб розбіжності в культурах не гальмували сприйняття фільму, варто використовувати семантичний синхронізм, шукаючи точний відповідник англійських реалій, ідіом, фразеологізмів, за умови, що це не суперечить картині фільму і не нівелює його зміст. Нагадуємо, що Р. Паквін надає перевагу саме цьому типу синхронії, особливо тоді, коли репліка або фраза не несуть у собі важливої інформації для сприйняття фільму.

Під час роботи з укладанням перекладу вибраного нами фільму помітно, що перекладач доволі часто використовує саме цей прийом. Проаналізувавши фільм, можна дійти висновку, здебільшого застосовуються стратегія доместикації. Однак у субтитрах частіше бачимо форенізацію. Доместикація – це стратегія наближення тексту до культури мови, якою він перекладається, при цьому може спостерігатися втрата інформації тексту оригіналу. Форенізація – це стратегія збереження культурного компонента тексту оригіналу в перекладі» [39, ст. 251-252].

Так, наприклад, у репліці «*I slaved putting this deal together*» було

використано доместикацію і вжито український фразеологізм «*Я рачки повзав, домовлявся*». Дотого ж було досягнути ізохронізму – 9 складів в англійській і українській мові. Теж саме у фразі «*You have always been soft on him*», яка перекладена як «*А ти йому шмарклі підтираєш*». У обох випадках адаптувальнику вдалося підібрати адекватний еквівалент фразеологізмів, які слугували для інтенсифікації стилістичного забарвлення та емоційності в дубляжі.

У сцені, де Ракета з бінокля спостерігає за жителями планети Ксандар, він вживає наступну фразу «*What is this thing? Look how it thinks it's so cool. It's not cool to get help! Walk by yourself, you little gargoyle*». Тут варто уточнити, що у даний момент героя у кадрі немає, тому цілком логічно і виправдано застосувати тут семантичних синхронізм, яку було і використано – «*А це що таке? Воно думає, воно круте. Дулю з маком. Ходити навчися, відьмо*». Перекладач використав український фразеологізм «дулю з маком» для того, щоб передати ставлення єнота до невідомої йому істоти. Також реалія «gargoyle» було перекладено «відьмо», яке для українських глядачів є зрозумілішим.

У наступних наведених рядках «*Pretty sure, the answer is "I am Groot"*» – «*Зуб даю, скаже: Я є Грут*» знову ж таки було використано доместикацію, вживаючи український фразеологізм з метою іронізації, адже у фільмі лексичний запас деревоподібного гуманоїда складається з трьох слів «Я. Є. Грут».

«*Why are you lying?*» – «*Чого ти свистиш?*». Такий рядок звучить, коли Грут, випивши воду з фонтану, заперечує даний факт, а Ракета, нагадуємо, доволі експресивний і іронічний герой з доволі нонконформістською поведінкою, ловить його на брехні. Адаптувальник вирішив вжити просторіччя «*свистиш*». Або у фразі «*Hey, cool, man*» – «*Спокуха*», яку вимовляє Пітер, безпринципний терранієць, у момент, коли його зловили зі Сферою воїни Ронана, він вживає сленг, який закликає до спокою, що в принципі відображає те, що відбувається на сцені. Відомо, що мовлення героя повинно відповідати його образу, тому почути таку розмовну лексику, а саме просторіччя і сленг, зовсім не дивно, навіть за умови, що англомовний кінотекст є стилістично нейтральним. Тому

функціонування таких лексичних одиниць з прагматичної точки зору є виправданим.

«*Dude, chill out*» – «*Охолонь чорнявий*». Данна репліка була сказана Квілем. І це є прикладом прагматичної адаптації для досягнення семантичної синхронії, адже в оригіналі нічого спільного зі словом «чорнявий» немає, але на екрані ми бачимо, що один з персонажів темношкірий, що вказує на те, що ліпсінк-відповідник підібраний вдало.

Бували і моменти, коли англійські ідіоми було перекладено менш забарвленим, але все-таки, сленгом. Фраза «*And now you're gonna rip me off!*» укладена як «*А ти вирішив кинути мене*». Однак у субтитрах дана фраза звучить як «*А ти вирішив мене обдерти!*», що на нашу думку є прагматично адекватнішим і несе в собі точну конотацію, бо у даній сцені Пітер дійсно посягнув на гроші.

Знову згадаємо сцену, де прем'єр-міністр і його сім'я святкують його нову посаду, а саме фразу «*Here's to, to not bugging it up*» – «*П'ю за те, щоб нічого не напартачити*». Ідіома «*bugger up*» є грубою фразою, що означає пошкодити щось або створити проблеми, зробивши щось дурне. Адаптувальник вирішив вжити зневажливе слово «*напартачити*», яке, з огляду на гострий язик Черчіля, цілком відповідає портрету героя і передає загальну атмосферу сцени.

На нашу думку досягнення семантичної синхронії при укладанні дубляжу за допомогою доместикації, форенізації, буквального перекладу, низки трансформацій, компенсації є цілком успішним та адекватним. З огляду на те, що здебільшого герої фільмів експресивні і гострі на язик, ця стратегія добору ліпсінк-відповідників забезпечує інтерлінгвістичну та крос-культурну комунікацію, тобто, допомагає забезпечити той самий ступінь психоемоційної реакції, який був у вихідному тексті, дає змогу зробити мовлення героїв живим та емоційно забарвленим.

2.4. Драматична синхронія у практиці кіноперекладу

Як уже зазначалося прийом драматичної синхронії полягає у аналізі

ліпсінк-відповідника за їх відповідністю відеоряду фільму. Іншими словами, у даному випадку аналізується кінесика героїв та безпосередньо позамова ситуація відеоряду. Завдяки цьому прийому перекладачу вдається адекватно передати сюжетні лінії і ступінь реалістичності мовлення персонажа.

Проаналізувавши фактичний матеріал, ми дійшли висновку, що перекладач не знехтував передперекладацьким етапом, бо випадків порушення драматичного синхронізму не було виявлено. Далі ми розглянемо окремі випадки вдалого застосування цього прийому.

Відповідно до О. Полякової цей прийом відбору ліпсінк відповідників залежить від оцінки перекладу десемантизованих слів, зазвичай це дієслова. Десемантизація – це втрата лексеми свого лексичного значення в процесі лексичного розвитку. У дубляжі такі слова зазвичай перекладаються за допомогою трансформації конкретизації.

У проаналізованому матеріалі найчастіше застосовувалося десемантизоване слово *to do*. Наприклад у дубляжі репліки «*You can't do this!*» дане дієслово втратило своє значення, десемантизувалося. З огляду на те, що актори у відеоряді говорять емоційно, репліку було відтворено як «*Це неподобство!*». Схоже бачимо у фразі «*And punish those who do not*», дубляж якої звучить як «*І караю тих, хто не шанує їх*».

Цікаво адаптувальник переклав наступне «*I told you when you picked that kid up you should have delivered him like we was hired to do!*» – «*Я тобі одразу сказав, що треба було його здати і зробити бабло*». Тут дієслово «*to do*» десемантизувалося у «*зробити бабло*», що, на нашу думку, цілком вдало, адже з репліки, яка прозвучало перед цим, ми вже дізналися, що за Пітера Квіла пропонували винагороду. Слова Ракети, коли він говорить до Грута після того, як він заперечував, що пив воду з фонтану, в оригіналі звучать як «*Yes, you did. I just saw you doing it*». У дубляжі ми чуємо «*Я все бачив. Ти пив з фонтану*». Знову ж таки вдале застосування драматичної синхронії.

Траплялися випадки десемантизованого «*to be*». Так, у рядку «*What is your name?*», де воно повністю опускається і перекладається наказовим способом

«Назвися!». «*I'm here on Morag*» адаптували як «*Я прилетів на Мораг*».

У фільмі Темні часи знову ж таки ж бачимо десемантизацію слова «to be» у репліці «*Here's to... to not bugging it up*» – «*П'ю за те, щоб нічого не запартачити*». Оскільки у даній сцені Вінстон Черчилль та його сім'я святкують призначення його на нову посаду у ролі прем'єр-міністра і чоловік говорить тост, так заміна слова не суперечить кінесиці героя.

Отже, у даних фільмах випадки драматичної синхронії були нечисленними, але у прикладах, які згадувалися вище, перекладачам вдалося адекватно відтворити десемантизовані слова і досягти драматичної синхронії у фільмі.

2.5. Відмінності дубляжу та субтитрів

Однозначно, субтитри дають змогу передати всю автентичність кінопродукту, зрозуміти культуру та реалії країни оригіналу. Якщо для дубляжу здебільшого використовується прийом доместикації, то субтитри асоціюються з поняттям «форенізації» – при якому ігноруються особливості культури мови перекладу, натомість зберігаються особливості мови оригіналу. Доволі часто в субтитрах можна помітити дослівний переклад. Однак при дубляжі адаптувальники не можуть собі цього дозволити, адже основна їх мета – це синхронізація, задля якої вони вдаються до безлічі маніпуляцій, перекладацьких трансформацій та прийомів.

Субтитри дозволяють зануритися у культуру, зберегти художню цілісність картини, оцінити майстерність акторів, але і також відволікають глядача від перегляду кінокартини, адже глядацьке сприйняття випереджає час читання. Далеко не кожен здатний водночас сприймати зображення і слідкувати за субтитрами. Відповідно, одна з головних проблем перекладу оригінальних діалогів для створення субтитрів – різниця між швидкістю усного мовлення і швидкістю читання субтитрів глядачами. Ця різниця може створювати складнощі при передачі всієї повноти оригінальних діалогів у субтитрах. При перекладі субтитрів доводиться враховувати не лише сам текст, а й його

відповідність реальному часу промовляння [2, с. 56].

З іншого боку дубляж створює враження, що фільм знятий ніби одразу з використанням мови перекладу. Проте не всі погоджуються з цим твердженням. У праці «Audiovisual Translation (Language Transfer on Screen)» [38] автори вказують на те, що дубляж приводить до своєї втрати автентичності оригіналу, тому що саме голос, міміка і жести показують героя, визначають його характер. Однак ми маємо повне право з цим не погодитися. Сьогодні над укладанням якісного дубляжу працюють професіонали, які адаптують тексти враховуючи усі нюанси мови оригіналу і мови перекладу.

В результаті новий текст служить основою для дубляжу. Він не лише передає, згідно з ідеєю фільму, всі відтінки оригіналу, образність мови, характеристику персонажів, гру слів, жарти, дотепи, приказки тощо, як у будь-якому іншому художньому перекладі, а й відповідає рухам рота, паузам і виразам обличчя акторів під час розмови на екрані та враховує те, як діють інші герої.

Розглянемо окремі випадки перекладу оригіналу в субтитрах і дубляжі фільму. Ось, наприклад, у репліці «*Come on, Pete. Take these fool things off*» при субтитруванні було використано дослівний переклад «*Ну ж бо, Піте. Зніми ти ці дурні штуки*». Однак у дубляжі ми бачимо зовсім іншу лексему «*Ти чуєш? Ану, зніми свої талалайні*». Тут перекладач вдався до доместикації, яке за допомогою візуального сприйняття зрозуміти доволі легко, тобто, мається на увазі навушник, але, якщо за певних причин глядач не побачить даного фрагменту, то він не зрозуміє сенсу цієї фрази. Чому адаптувальник вибрав саме це слово залишається загадкою, але можна здогадатися, що він утворив власне колоритне слово від виразу «талалай», яке означає той, хто багато говорить. Тому, на нашу думку, така заміна була цілком доречна.

Фразу «*We know only that she has been captured?*» при субтитруванні перекладено як «*Ми знаємо тільки те, що вона в полоні*», тобто, бачимо дослівний переклад. Україномовний дубляж пропонує іншу фразу – «*Відомо лише, що вона в полоні*», з огляду на те, що в англійській тяжіє до повних речень, де є як підмет, так і присудок, тут перекладачі використали синтаксичну заміну

складного речення на просте, задля досягнення ізохронії, а також трансформацію компенсацію з метою збільшення основних звуків в оригіналі і цільовій мові. Слово «know» у обох випадках перекладено правильно. Слід пам'ятати, що англійська мова багата на полісемію, тому це слово може перекладатися багатьма різними еквівалентами згідно з ситуацією і контекстом.

Фраза «*You know, when I left Earth*» цікава тим, що у ній вжито так зване слово-філлер «you know». Такі слова часто стають мовними паразитами й використовуються тоді, коли людина хоче зробити емоційний акцент на тому, що говорить, посилити своє враження або ж просто не вміє заповнювати паузи. У сцені Пітер Квіл промовляє його, щоб вгамувати почуття, яке у нього виникло при згадці про смерть своєї матері. У субтитрах репліку було перекладено як «*Ну, коли я покинув Землю*». Бачимо, що у даному випадку слово-філлер зберегли, замінивши його на український еквівалент «ну». Проте у дубляжі його опустили, щоб зберегти ізохронію «*Коли я покинув Землю*», але зберегли належну павзу при вимовлянні репліки. Зазвичай схожі слова опускають, бо вони не несуть в собі жодного смислового навантаження.

Схоже бачимо в наступній фразі «*Well, I was in the neighborhood. I thought I'd save you the hassle*». Знову було використане слово-філлер «well». Його особливість в тому, що воно починає або зазвичай закінчує думку людини, і знову ж таки, не виконує жодної інформативної функції. У субтитрах перекладач вирішив його опустити «*Я був тут неподалік. Думав, зекономлю тобі час*». А при дубляжі, навпаки, вирішили почати речення зі сполучника «та» – «*Та я тут неподалік. Вирішив зекономити тобі час*». Проте одразу у наступній фразі «*Well, where are you at now, boy?*» знову використовується дане слово, яке, як і при субтитруванні, так і при дубляжі, вирішили зберегти, переклавши у обидвох випадках однаково, а саме як «ну» – «*Ну, і де ти, хлопче?*».

Репліка «*Oh, will you shut up about that? God!*», сказана на емоціях Пітером Квілем, у субтитрах звучить як «*Можє, годі торочити одне й те саме? Боже!*», а от у дубляжі ми бачимо «*Ой, тебе попустить колись чи ні? Дістав!*». Слово «God», яке виступає як вигук, було прямо перекладене в субтитрованому

варіанті, а в дубляжі перекладач опустив його і замінив на «Дістав...». Така заміна є більш емоційною і гармонійніше вливається в загальний дискурс цієї сцени фільму.

У субтитруванні репліки «*The adopted daughter of the Mad Titan, Thanos*» було використано кальку «*Прийомна донька божевільного титана Таноса*». Однак при дублюванні застосовується еквівалент задля збереження фонетичної відповідності і досягнення ізохронії «*Падчерка божевільного титана Таноса*». У оригіналі маємо 13 складів, а в дубляжі – 14. У першому випадку порушується фонетична відповідність – 16 складів.

Особливо цікаво було аналізувати передачу мовлення героя Ракети, який, як вже зазначалося, виділяється своїми дотепними і їдкими фразами. У сцені, коли Груту відірвало руки, Ракета каже «*It'll grow back, you d'ast idiot*», у субтитрах ми бачимо «*Відростуть, дуболоме*», а при дубляжі «*Та відросте, тирсоголовий*». Ми вважаємо, що у першому випадку переклад трішки недоречний, адже слово «дуболом» більш характерне для російського вжитку. «*Тирсоголовий*», з іншого боку, передає всю іронію ситуації, адже Грут – дерево.

Під час перекладу фрази «*But, hey, that's not my problem*» як і в субтитрах фрази, так і в дубляжі, перекладачам вдалося передати характер героя «*Проте мені це все до лампочки*» і «*Але мені це до ламподури*». Дослівний переклад даної фрази «*Для мене це не проблема*» був би занадто примітивний для даного героя.

Герої фільму «Вартові Галактики» часто вживають стилістично знижену лексику. Переклад табуованої лексики у дубляжі може залежати від різних факторів, таких як цільова аудиторія, контекст сцени та культурні відмінності між мовами. При роботі з перекладом найпоширеніший підходом є заміна, при якому нецензурне слово замінюється менш образливим або нейтральним варіантом. Інколи цілком опускають таке слово з дубляжу, якщо його використання не є необхідним для змісту або характеру сцени. У деяких випадках перекладачі можуть замінити ненормативну лексику на культурно-адаптовані аналоги, які мають подібне значення або сприйняття в цільовій культурі, і за допомогою яких зберігається стилістичне забарвлення вихідних

мовних одиниць. Відомо, що здебільшого субтитри пом'якшують табуйовану мову більше, ніж дубляж [24, ст. 38], ймовірно, через переконання, що ці слова на письмі мають сильніший ефект, ніж у мовленні [46, ст. 216].

Наприклад, репліка Ракети «*Aw, crap*», яка у субтитрованому варіанті перекладена як «Зараза», а в дубляжі перекладач опустив його і замінив на «Йохана шмаркля». В іншій репліці дане слово прозвучало як «Чорт» і «Торба». Така заміна є більш комічною і гармонійно вливається в загальний дискурс цієї сцени фільму. Те саме спостерігаємо з перекладом фрази «*Holy shit*». У субтитрах вона звучить як «Ні фіга собі». А у дубляжі чуємо «Йохана гора». Ракета каже цю фразу зі здивуванням після того, як дізнався суму, яку Гаморі запропонували за Сферу. Отже і у субтитрах, і у дубляжі вдалося передати стилістичне забарвлення даного слова.

У наступній репліці «*To give a shit. For once. Not run away*», як бачимо було вжито фразове дієслово «to give a shit» – хвилюватися, проявляти інтерес. Оскільки слово хвилювати є нормативним, то у дубляжі було додано сленгове слово «пофігізм, щоб стилістично підсилити репліку – «Щоб зректися пофігізму. Хоч спробувати. Зробити вчинок». У субтитрованому варіанті перекладачі нейтралізували дане слово «На те, щоб стати небайдужим. Хоч раз. Не тікати».

У кінострічці Темні часи лайливі слова звучать не так часто. У одній зі сцен Вінстон Черчилль на гнівних емоціях вживає слово «*Goddamn*». Як відомо, релігія є суперечливою і резонансною темою, тому лайка з використанням тематично пов'язаних слів є нормою у багатьох мовах. Слово «*damn*» – прокляття, чорт забирай, що виражає роздратованість, бурхливість емоцій, розчарування. У дубляжі вжито прямий еквівалент «До дідька», дем «дідько» – синонім до чорт, диявол, і є семантично пов'язаним з прокляттями і релігією. У субтитрах бачимо схоже – «Чорт забери». Отже, в обох випадках перекладачу вдалося передати емоції і експресивність героя.

Під час аналізу субтитрування та дубляжу фільмів стало зрозуміло, що доволі часто інформація, збережена в субтитрах, при дубляжі опускається або

значно змінюється. Як було зазначено вище, це відбувається з багатьох причин, але головна з них, як нам вже відомо, пов'язана з досягненням синхронізації артикуляції рухів губ акторів з мовленням, яке ми чуємо.

Під час роботи з табуйованою лексикою у фільмі «Вартові Галактики» перекладачі вдавалися до нейтралізації, адже він маркований +12, однак їм все одно вдалося передати певні слова, так би мовити, з перчинкою. У біографічній драмі «Темні часи» адаптувальники намагалися вживати прямі еквіваленти, передаючи усю повноту мовних портерів героїв.

Чи зумів би фільм «Вартові Галактики» здобути таку популярність без професійного дубляжу? Чи передали б субтитри усю красномовність Вінстона Черчилля?. На нашу думку, субтитри не змогли б передати всієї картини емоцій персонажів, усіх барв і ексцентричності їхніх діалогів, не зберегли б яскравий, гострий, іноді «за межею» гумор, який так сподобався публіці, став культовим і розлетівся на цитати. Отже з огляду на кінодискурс, версі дубляжу даного фільму є кращою за українську субтитровану версію перекладу.

Але залежно від цільової мети та доступного фінансування кожен стиль перекладу фільму може бути застосований у різних контекстах. Кожній цільовій аудиторії може знадобитися різний тип перекладу. Найважливіше – грамотно виконувати всі завдання і досягати комунікативних цілей авторів фільму.

Висновки до другого розділу

З огляду на вимоги аудіовізуального перекладу, фонетичний синхронізм є ключовим елементом успішного дублювання, оскільки він забезпечує адаптацію перекладу до вимови персонажа на екрані. Для досягнення фонетичного синхронізму використовують такі перекладацькі прийоми як лексичні та синтаксичні заміни. Вони дозволяють компенсувати втрату стилістичної характеристики слів, зводити терміни вузької семантики до ширшої семантики та використовувати антонімічний переклад. Синтаксичні заміни, зокрема компресія репліки, також часто застосовуються. Для спрощення процесу перекладу і

укладання реплік можна використовувати прийом фонетичних кластерів.

Адаптувальник має більше свободи у своїх діях при укладанні дубляжу і використовує більш істотні трансформації для досягнення максимальної синхронізації. Крім того важливо пам'ятати про культурно-марковану інформацію при перекладі, використання стратегій доместикації та форенізації для забезпечення сприйняття фільму глядачем. Таким чином варто застосовувати семантичний синхронізм для пошуку точних відповідників англійських реалій, ідіом та фразеологізмів, що не суперечать змісту фільму.

Драматичний синхронізм допомагає адекватно передати сюжетні лінії та ступінь реалістичності мовлення персонажів. Перекладачі звертають увагу на десемантизацію слів і використовують трансформацію конкретизації для їх передачі.

Порівнюючи дубляж із субтитрами, бачимо, що обидва підходи мають переваги та недоліки, і вибір між ними залежить від цільової аудиторії та контексту, в якому використовується переклад. Субтитри дозволяють передати автентичність кінопродукту, зберегти художню цілісність картини та оцінити майстерність акторів. Вони дають можливість глядачеві зануритися у культуру та реалії країни оригіналу. Однак, субтитри можуть відволікати глядача від перегляду фільму, оскільки сприйняття зображень випереджає швидкість читання. З іншого боку, дубляж створює враження, ніби фільм був спочатку знятий на цільовій мові. Він може передати емоції персонажів, їхню міміку та жести, що є важливими для розуміння їхнього характеру. Однак, дубляж також може призвести до втрати автентичності оригіналу.

Якісний дубляж – це трудомісткий процес, який вимагає надзвичайно багато часу, ресурсів і зусиль. Почнемо з того, що важливим аспектом дублювання є переклад, який повинен передавати точне значення оригінального матеріалу. Якщо переклад неправильний, це можна призвести до нерозуміння чи зниження якості продукту. Другим аспектом є власне укладання дубляжу, під час якого потрібно зберегти сенс, емоції та стиль оригінального матеріалу, використовуючи відповідну граматику, фонетику, лексику та стиль цільової

мови. Це є складним завданням, оскільки деякі слова та вирази можуть не мати прямого еквівалента в іншій мові. Варто зазначити, що мова є живою та постійно змінюється. Лінгвістичні тенденції, моди та культурні відмінності можуть впливати на те, як мова сприймається та використовується.

Дублювання має бути вірним задуму творців оригінального матеріалу, зберігати його зміст, стиль та емоції. Адаптувальник повинен особливо увагу звертати на портрет героя, аналізувати його мову і роль у фільмі. Оскільки дублювання вимагає співвідношення голосу з рухами губ та іншими фізичними рухами акторів, то синхронізація голосу таким чином є однією з найбільш складних задач під час дублювання. В даному випадку потрібно більше, ніж просто намагатися перекласти з певною швидкістю слова в секунду або стиснути те, що вимовляється, у текстову форму. Натомість це трудомісткий і важкий процес спроби дотримуватися кількох синхронних норм, кожна з яких може підірвати переклад, якщо її не взяти до уваги. Неадекватна синхронізація може зробити дубляж необ'ємним та незрозумілим. Укладач має продумати тривалість речення та не робити його надто довгими. Крім того, слова потрібно адаптувати до візуальних зображень, які з'являються на екрані, а це робота, яка займає години.

Ми вважаємо, що саме дубляж наближається до «ідеального» виду кіноперекладу в контексті вірності оригіналу, адже загальна цінність перекладу не повинна ґрунтуватися винятково на лінгвістичних міркуваннях. Тому, щоб створити дійсно якісний дубляж, потрібно працювати над адаптацією тексту враховуючи зміст оригіналу, норми цільової мови, фонетичну, семантичну і драматичну синхронізацію.

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

Кінопереклад – це процес передачі змісту фільму з оригінальної мови на мову перекладу, враховуючи культурні та мовні особливості, що забезпечують належне сприйняття фільму глядачем.

Сьогодні для визначення перекладу кінотексту активно вживають термін «аудіовізуальний переклад», тобто, переклад вербального супроводу до відеоряду. Визначальною рисою цього типу перекладу є синхронізація вербального та невербального компонентів. Дослідники виділяють більше 10 типів аудіовізуального перекладу, які можна розподілити на дві стратегії: переозвучування і субтитрування. До переозвучування відносять закадровий переклад, адаптацію або вільний коментар, синхронний переклад та дубляж.

Дубляж фільмів – це семіотично ускладнений процес який характеризується повною заміною оригінальної аудіо доріжки новою на мові перекладу. Один з найважливіших аспектів дубляжу полягає у досягненні синхронізації, що включає збереження тривалості мовлення акторів, відповідність їхній артикуляції та рухів з аудіорядом у перекладеній мові. Вимога до синхронізації має прямий вплив на процес перекладу кінопродукту, змушуючи перекладачів відходити від буквального перекладу і бути більш творчими, фокусуючись на тому, як текст сприйматиметься цільовою аудиторією.

Дослідники виділяють три типи синхронізації у дублюванні: кінетичний синхронізм, який відповідає рухам акторів; ізохронізм, що передбачає однакову тривалість реплік акторів у вихідній мові та перекладі; ліпсінк, який поєднує кінетичний синхронізм та ізохронізм і означає повну відповідність тривалості перекладеної репліки з артикуляцією акторів, їх рухами і жестами.

Термін "ліпсінк-переклад" описує процес перекладу в міжмовному дублюванні та його подальшу синхронізацію з відеорядом за принципами фонетичного, семантичного та драматичного синхронізму. Метою ліпсінк-перекладу є точне відтворення артикуляції та рухів акторів на екрані, а також

передача змісту оригіналу з виконанням перекладацьких завдань. Основною одиницею ліпсінк-перекладу є ліпсінк-відповідник, який представляє собою слово або словосполучення в мові перекладу, що відповідає вимогам синхронізації у дубляжі. Вибір ліпсінк-відповідників залежить від перекладацьких стратегій та підстратегій.

Перекладач повинен звернутися до передперекладацького та власне перекладацького етапу, щоб адекватно зуміти передати і підібрати ліпсінк-відповідник. Відповідно, до передперекладацького етапу належать такі стратегії добору відповідників: за принципом серійності, за типом кадру, за типом персонажу, за принципом статичності/динамічності сцен.

Проаналізувавши всі чотири елементи, перекладач може приступати до власне перекладацького етапу. У ньому виділяють три типи синхронії: фонетичну, семантичну і драматичну. Фонетична синхронія є головним елементом при доборі ліпсінк-відповідника. Вона досягається тоді, коли рухи губ актора на екрані точно відтворюють звуки, які промовляє актор дубляжу в студії. У даному випадку рекомендовано спершу визначити чи дотримано ізохронізму реплік, підрахувавши кількість складів у вихідній та цільовій репліці, а тоді проаналізувати збіг у вхідній та вихідній репліках ключових звуків.

Семантична синхронія характеризується забезпеченням вірного передавання інформації в мовленні та важливих нюансів мови, таких як метафори, ідіоми та інші культурні аспекти мови, що не можуть бути передані дослівним перекладом. У кінокартинах, де більшість сцен динамічні, де не чітко видно обличчя героя, адаптувальник може знехтувати багатьма стандартами і правилами синхронізму, а більше зосередитися на тому, щоб передати зміст тексту. Допускається використання як доместикації, так і форенізації, щоб ознайомити глядача з цією новою йому культурою, але водночас впевнитися, що він зможе сприймати все те, що відбувається у сценах фільму, як те, що цілком може статися в його світі.

Драматична синхронія вимагає аналізу кінесики героїв та позамовної

ситуації відеоряду. Завдяки цьому перекладачу вдається адекватно передати сюжетні лінії і ступінь реалістичності мовлення персонажа. У даному випадку перекладачеві варто застосовувати десемантизацію слів.

Проаналізований матеріал засвідчує високу якість українського дубляжу, оскільки під час його створення враховано особливості мови оригіналу та мови перекладу, а також застосовано перекладацькі необхідні трансформації. Наведені приклади свідчать про те, що мова героїв в українському перекладі стає виразнішою, ніж в оригіналі. Аналіз перекладу вказує на те, що преференційні перекладацькі стратегії на різних рівнях синхронії передбачають використання лексичних і синтаксичних трансформаційних заміни, трансформації вилучення, перестановки, компенсації і конкретизації. Для збереження змісту оригіналу і досягнення ліпсинку може застосовуватись як доместикація, так і форенізація або буквальный переклад.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бідасюк Н. В. Синхронний аудіовізуальний переклад: виклики професії / Н. В. Бідасюк, І. М. Кучман // Ученые записки Таврического национального университета им. В. И. Вернадского. Филология. Социальные коммуникации : науч. журн. – Симферополь : ТНУ им. Вернадского, 2012. – Т. 25 (64), № 4, ч. 1. – С. 48–52.
2. Гридасова О.І. Кінодискурс як об'єкт навчання кіноперекладу / О. І. Гридасова // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Філологічні науки. – Вип.2 (74) – 2014. – С. 102-107.
3. Гудманян, А. Г. (A. Hudmanian) та Полякова, О. В. (O. Poliakova) (2017) Критерії добору ліпсинк-відповідників в українському дубляжі англomовних анімаційних фільмів (The criteria of lip-synch-equivalent picking out in dubbing of American animation cartoons into Ukrainian). Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна» (Вип.67). с. 93-95
4. Демецька В., Федорченко О. До проблеми перекладу кінотекстів// Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія «Лінгвістика»: збірник наукових праць. Розділ IV – Херсон: видавництво ХДУ, – 2010. – С. 239-243
5. Колодій Б. М., Мельник А.Л. Відтворення сучасного молодіжного сленгу в англо-українському аудіовізуальному перекладі телесеріалу “Пліткарка”/ Б. М. Колодій, А.Л. Мельник /Science of Europe. Vol. 3, No 18 (18). Praha, 2017. p. 52-58.
6. Конкульовський В. В. До проблеми перекладацьких трансформацій у кінотекстах комедійного жанру. Наукові записки [Національного університету Острозька академія]. Сер.: Філологічна. 2012. Вип. 25. С. 62– 64. 1
7. Коптілов В. В. Теорія і практика перекладу: навч. посіб. Київ: Юніверс, 2003. 280 с.

8. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю. М. Лотман. – Таллин: Ээсти Раамат, 1973. – 137 с
9. Малкович Т.І. Принципи відтворення діалогічного мовлення в англо-українському кіноперекладі: дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.02.16 / Т.І. Малкович. – Київ, 2014. – 298 с.
10. Малкович Т. І. Теорія фонетичних кластерів як необхідна складова процесу укладання реплік у кіноперекладі / Т. Малкович. - С .276-279. - Бібліогр.: с. 279
11. Мельник М.Є. Кінотекст як особливий вид дискурсу. Сучасні дослідження з іноземної філології. 2014. № 12. С. 123–127.
12. Ницполь В.І. Мовна особистість персонажа серійного вбивці (на матеріалі американської прози ХХ століття) : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04 / ДВНЗ Прикарпатський нац. ун-т ім. В. Стефаника», Львів. нац. ун-т ім. І. Франка. Івано-Франківськ, 2018. 233 с
13. Полякова О. В. Дублювання як вид кіноперекладу / О. В. Полякова // Наукові записки. Серія : Філологічні науки (мовознавство) – Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2013. – Вип. 116. – С. 338-341.
14. Полякова О. В. Підстратегія відбору ліпсінк-відповідників за принципом драматичного синхронізму у дубляжі англомовних анімаційних фільмів українською / О. В. Полякова // Політ. Сучасні проблеми науки: матеріали XIV Міжнародної науково-практичної конференції молодих учених і студентів : 2–3 квітня 2014 р., Національний авіаційний університет / редкол. М. С. Кулик [та ін.]. – К. : НАУ, 2014. – С. 37.
15. Полякова О. В. Стратегія відбору ліпсінк-відповідників за принципом фонетичного синхронізму у дубляжі англомовних анімаційних фільмів українською / О. В. Полякова // Наукові записки Національного університету « Острозька академія». Серія : Філологічна. - 2014. - Вип. 45. - С. 305-307.
16. Полякова, О. В. Стратегії добору ліпсінк-відповідників в українському дубляжі англомовних анімаційних фільмів [Текст] : автореф. дис. ... канд.

- філол. наук : 10.02.16 / Оксана Вікторівна Полякова; наук. кер. А. Г. Гудманян; ДЗ «Південноукр. нац. пед. ун-т ім. К. Д. Ушинського». – Одеса, 2015. – 19 с.
17. Савко М. В. Аудиовізуальний переклад в Беларусі / М. В. Савко // Мова і культура. [науковий журнал]. – Київ, 2011. – Вып. 14. – Т. VI (152). – С. 353–357
18. Славова Л. Л., Борисенко Н. Д. Етноспецифіка кіноперекладу у дзеркалі міжкультурної комунікації. Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка (1(89)). 2019. С. 124-128. Фахове видання, Sorernicus
19. Славова Л. Л., Борисенко Н. Д. Одомашнення та очуження як основні прийоми дублювання у кіноперекладі. Переяславська мовознавча толока: матеріали I Міжнародної науково-практичної конференції (м. Переяслав-Хмельницький, 19-20 вересня 2019 року) / Гол. ред. К. І. Мізін; ДВНЗ Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет імені Григорія Сковороди». Переяслав-Хмельницький, 2019. С. 168-169.
20. Софієнко І. В. Становлення кіно-перекладу в Україні / І. В. Софієнко // Мовні і концептуальні картини світу. - 2014. - Вип. 50(2). - С. 401-405.
21. Тараненко О. Гра слів [Електронний ресурс] / О. Тараненко – Режим доступу до ресурсу: <http://kulturamovy.univ.kiev.ua/KM/pdfs/Magazine50-10.pdf>.
22. Федоренко, С., Валькова, А. (2020). ЛІНГВОКУЛЬТУРНІ ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕКЛАДУ СУЧАСНИХ АНГЛОМОВНИХ ДОКУМЕНТАЛЬНИХ ФІЛЬМІВ. Молодий вчений, 12 (88), 336-340.
23. Alleyne M. Comparative Afro-American: An Historical-Comparative Study of English-Based Afro-American Dialects of the New World. Karoma Publishers, 1980 - 253 стор.
24. Bucaria C. «The Perception of Humour in Dubbing vs Subtitling». ESP Across Cultures, № 2, 2005, 34-46.
25. Chaume F. «Quality standards in dubbing: a proposal» TradTerm. 2007. 71-89.

26. Chaume F. Synchronization in dubbing: A translational approach. *Topics in Audiovisual Translation*. 2004. pp 35-52 ;
27. Chaume F. Teaching synchronisation in a dubbing course: Some didactic proposals. *The Didactics of Audiovisual Translation*. 2008. XII. P. 129–140.
28. Chaume F. The turn of audiovisual translation: New audiences and new technologies. *Translation Spaces 2*. 2013. P. 105–123
29. Chaume. F. Dubbing and Manipulation: Ideology and the Linguistic Manipulation of Film Dialogue. Antwerp. *Linguistica Antverpiensia*. 2001.
30. Chaves MJ. La traducción cinematográfica: El doblaje. - Huelva, Universidad de Huelva, 2000. - 220 p.
31. Connor S. *Cultural History of Ventriloquism* Oxford: Oxford University Press, 2000. – 472 p.
32. Diaz Cintas J. La traducción audiovisual: el subtítulado / J. Diaz Cintas. – Salamanca: Ediciones Almar, Biblioteca de Traducción, 2001. – 173.
33. Diaz-Cintas J. *Audiovisual Translation: Subtitling*. London: Routledge, 2007. 284p.
34. Diaz-Cintas J. *New Trends in Audiovisual Translation. Multilingual Matters*, 2009. 288 p.
35. Diaz-Cintas J. Anderman G. *Audiovisual Translation: Language Transfer on Screen*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009. 272 p
36. Eco. U. *A Theory of Semiotics*. Edited by Thomas A. Sebeok. Bloomington,
37. Fodor, István (1976) *Film Dubbing: Phonetic, Semiotic, Esthetic and Psychological Aspects*. Ham-burg: Helmut Buske, 109 pp.
38. Georgakopoulou P. Subtitling for the DVD industry / P. Georgakopoulou // *Audiovisual translation: language transfer on Screen*; ed. J. Diaz Cintas, G. Anderman. – Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2009. – P. 21 – 35.
39. Gile D. *Basic concepts and models for interpreter and translator training / D. Gile*. - Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins Pub. Co, 2009. - vol. 15. - 283 p.

40. Kozloff, Sarah *Overhearing Film Dialogue* / Sarah Kozloff. – University of California Press, 2000. - 332 p
41. Mervyn C. Alleyne. *Language & the Social Construction of Identity in Creole Situations*. Center for Afro-American Studies, University of California, Los Angeles, 1994 - 158 стр.
42. Metz C. *Essais sur la signification au cinéma*. Paris, Klincksieck, 1968, 246 p
43. Nord C. *Socio-Cultural and Technical Issues in Non-Expert Dubbing: A Case Study*. *International Journal of Society, Culture & Language*, Volume (3), №2, 2015-8.1-16 p.
44. Nord C. *Translating as a Purposeful Activity: Functionalist Approaches Explained*. London/New York: Routledge. 2014
45. Paquin R. Translator, Adapter, Screenwriter. *Translating for the Audiovisual*. // *Translation Journal* Volume 2. Number 3. 1998.
46. Roffe, Ian. 1995. «Teaching, learning and assessment strategies for interlingual subtitling». *Journal of Multilingual and Multicultural Development*, № 16 (3), 1995, pp. 215-225. USA: Indiana University Press, 1976
47. Whitman-Linsen, Candace (1992) *Through the Dubbing Glass. The synchronisation of American Motion Pictures into German, French and Spanish*. Frankfurt: Peter Lang, 341 pp

SUMMARY

Film translation plays a vital role in meeting the global demand for cinematic products, particularly for films made in English-speaking countries. Film translation serves as the key facilitator in the process of globalization, enabling effective communication of the film's content while considering cultural nuances and linguistic characteristics for optimal viewer comprehension. This research studies strategies for creating lip-sync equivalents in Ukrainian dubbing of English-language films. The title of the paper is *Strategies for creating lip-sync equivalents in Ukrainian dubbing of English-language films*.

The difficult nature of dubbing as a translation genre determines **the relevance** of this study. The translation of film products, particularly dubbing, is given a great deal of attention by linguists from both Ukraine and beyond. Numerous scientists have focused their study on this subject, including L. Slavova, B. Kolodiy, O. Polyakova, A. Gudmanyanyan, T. Malkovich, H. Bidasiuk, F. Chaum, H. Dias-Sintaz, K. Whitman-Linsen, and others.

The novelty of this work is due to its comprehensive approach to the analysis of the translation of films released in recent years and not yet sufficiently researched. These movies offer the chance to illustrate, confirm, or clarify the theoretical concepts behind film translation. The study of the dubbing of such new films, which belong to diverse genres, may be important for the development of the theory and practice of film translation given that the trends in the film industry and language practice are changing.

The material of the research is the English-language superhero film *Guardians of the Galaxy* and the biographical drama *The Darkest Hour* and their licensed Ukrainian dubbing.

The **aim** of the work is to identify preferential strategies for creating lipsync-equivalents in the Ukrainian dubbing of English-language films.

One prevalent technique in film translation is subtitling, which involves providing textual accompaniment in the target language to duplicate or complement the audio track. Subtitles allow viewers to follow the original dialogue while

simultaneously understanding the translated content. This method preserves the authenticity of the original language and maintains the rhythm and delivery of the actors' performances, while catering to audiences who prefer an immersive experience with minimal alteration to the audiovisual elements.

Another widely employed approach in film translation is dubbing, wherein the foreign speech of actors is completely replaced with the target language to cater to foreign markets, which, according to Frederic Chaume, includes maintaining line duration – isochrony, matching lip movements – lipsync, and ensuring dramatic consistency – kinesic synchrony.

Lipsync translation focuses on achieving precise synchronization and effective rendering of the original content, employing strategies based on phonetic, semantic, and dramatic synchronism to synchronize the translated dialogue with the actors' lip movements and gestures.

Phonetic synchronism ensures that the translated lines match the articulation and phonetic properties of the target language. **Semantic** synchronism aims to convey the original meaning accurately while considering the linguistic context and cultural aspects. **Dramatic** synchronism focuses on aligning the actor's speech with their movements and expressive actions on-screen, enhancing the overall coherence and believability of the dubbed film.

The analysis of the dubbing demonstrated that the main strategy for selecting a lipsync match is based on phonetic synchronism, where the audio or video recording is matched with the speech text based on phonetic properties. In the course of the research it turned out that translators achieve phonetic synchronism through lexical and syntactic substitutions. Lexical substitutions compensate for stylistic and register differences, allow to generalize terms, and employ antonymic translation. Syntactic substitutions involve compressing dialogue by simplifying sentences and utilizing transformations like addition or omission of adverbial and linking words and transposition in audiovisual translation.

Semantic synchronism is an important sub-strategy that ensures the accurate transmission of meaning and cultural nuances. Upon examining the films, it was

discovered that both domestication and foreignization are used for achieving semantic synchrony. These strategies aim to familiarize the viewer with the new culture depicted in the film, ensuring at the same time that the events and scenes are relatable within their own world. This approach enables the viewer to fully comprehend and engage with the film, as it presents a world that resonates with their own experiences.

Additionally, the sub-strategy of dramatic synchronism ensures that the actor's speech aligns seamlessly with their movements and expressive actions, enhancing the overall viewing experience. The analysis of the material revealed that achieving dramatic synchronicity relies on effectively translating de-semanticized words, particularly verbs. De-semanticization refers to the loss of a word's original lexical meaning during its lexical development. In dubbing, these words are commonly translated using the specification transformation to maintain dramatic coherence.

We see **further directions** for dubbing research, including the development of translation strategies to accurately render discourse stylistics, maintain content fidelity, and maintain synchronism. Additionally, there is a potential research strategy for the translation of other movies, where dubbing techniques may be improved and used to guarantee flawless adaptation and localization. These methods add to the larger subject of audiovisual translation and provide intriguing prospects for improving dubbing processes.

Lipsync translation in interlingual dubbing is a meticulous process that combines phonetic, semantic, and dramatic synchronism to create an accurate and artistically synchronized viewing experience. By employing strategies based on these principles, translators can achieve high-quality dubbing, preserving the original content while matching the actors' lip movements and gestures. Lipsync translation plays a crucial role in bridging language barriers and allowing viewers to enjoy films in their native language, ensuring a seamless cinematic experience that effectively conveys linguistic and artistic elements.