

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

**ЖАНРОВО-СТИЛІСТИЧНІ РИСИ ТВОРУ Т. ПРАТЧЕТТА ТА Н. ГЕЙМАНА  
«ДОБРІ ПЕРЕДВІСНИКИ» В УКРАЇНСЬКИХ ПЕРЕКЛАДАХ РОМАНУ ТА  
КІНОАДАПТАЦІЇ**

**Кваліфікаційна робота**

на здобуття ОС «магістр»  
студентки II року навчання  
галузь знань 03 «Гуманітарні науки»,  
спеціальності 035 «Філологія»,  
спеціалізації 035.041 «Германські мови та  
літератури (переклад включно), перша –  
англійська)»,

ОПП «Художній переклад з англійської мови,  
літературне редагування та менеджмент  
перекладацьких проектів»

**Вікторії МАРУНІНОЇ**

**Науковий керівник:**

к.філол.н., асистент кафедри  
теорії і практики перекладу з англійської мови  
**Олена ПІДГРУШНА**

«Допущено до захисту»

Протокол № 8 кафедри

теорії і практики перекладу з англійської мови

ННІФ від 07.04.2023

Завідувач кафедри \_\_\_\_\_ **Людмила СЛАВОВА**

**Київ – 2023**

## ЗМІСТ

ВСТУП .....	4
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ПЕРЕКЛАДУ ФЕНТЕЗИ ЯК КРОСМЕДІЙНОГО ЖАНРУ .....	9
1.1. Жанр фентезі як об'єкт перекладознавчого дослідження.....	9
1.2. Особливості та труднощі перекладу художнього твору у жанрі фентезі .....	16
1.3. Специфіка та проблеми перекладу кінотексту у жанрі фентезі.....	20
Висновки до розділу 1 .....	27
РОЗДІЛ 2. ВІДОБРАЖЕННЯ ЖАНРОВО-СТИЛІСТИЧНИХ РИС «ДОБРИХ ПЕРЕДВІСНИКІВ» У ЛІТЕРАТУРНОМУ ТА АВДІОВІЗУАЛЬНОМУ ТЕКСТІ .....	29
2.1 Характеристика першотворів художнього світу «Добрих передвісників» .....	29
2.2. Жанрово-стилістичні риси роману та їх перевираження у кінотексті «Добрих передвісників» .....	34
2.3. Виклики відтворення стилетвірних рис «Добрих передвісників»: роман vs. серіал.....	46
Висновки до розділу 2 .....	56
РОЗДІЛ 3. ВІДТВОРЕННЯ СТИЛЕТВІРНИХ РИС ХУДОЖНЬОГО СВІТУ «ДОБРИХ ПЕРЕДВІСНИКІВ» В УКРАЇНСЬКИХ ПЕРЕКЛАДАХ .....	58
3.1. Гумористичні елементи.....	58
3.2. Алюзії .....	64
3.3. Стилїстичні фігури.....	70
3.4. Ідіоми.....	78
3.5. Ідіостиль персонажів .....	85
Висновки до розділу 3 .....	95
ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ .....	98
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ .....	102

ДОДАТКИ.....	110
Додаток 1.....	110
Додаток 2.....	111
Додаток 3.....	112
Додаток 4.....	114
Додаток 5.....	115
Додаток 6.....	116
Додаток 7.....	118
SUMMARY .....	120

## ВСТУП

*Вони тут мають те, чого нам бракує. У них є уява.*

*Ну і, звичайно, електричний струм [55; с. 49].*

Людська уява (та прагнення ділитися цією уявою з іншими) свого часу породила перший у світі алфавіт. Вона ж створила легенди та міфи, потім – писемність та друкарський станок, аби зберегти все створене для наступних поколінь. А коли вже вигадала геть усе, що лишень може існувати, – подарувала людству кінематограф. Звичайно, що такий скорочений та безумовно утрируваний переказ мандрівок людської уяви впродовж останніх кількох тисяч років є жалюгідною спробою відтворити манеру оповіді такого собі А. Дж. Кроулі, але важко не погодитись, що, наприклад, художня література та міні-серіали є чудовими представниками тієї самої уяви. І що як не художній переклад цих творів є не менш показовим репрезентантом не менш оригінального польоту людської фантазії.

У сучасному світі розвиток міжкультурної комунікації сягнув рівня, що дозволяє кожному переглядати світову кінопродукцію. Сповнені національним колоритом, гумором, реаліями та фразеологічними одиницями, фільми та серіали є неабияким робочим матеріалом для перекладача. А оскільки саме література була одним з трьох стовпів, на якому зароджувався кінематограф, не дивно, що при перекладі текстової складової цих двох видів мистецтва спеціаліст стикається з низкою схожих викликів, вирішення яких може потребувати діаметрально протилежних рішень для кожного окремого випадку. І якщо при перекладі оригінального художнього твору та не пов'язаного з ним продукту кінематографічної діяльності перекладач може обрати різні тактики та стратегії роботи, то набагато цікавішим є варіант існування ще й прямої адаптації твору. Наприклад, останнім часом повертається тенденція створення фільмів, серіалів та міні-серіалів за мотивами творів жанру фентезі. До прикладу можна привести американську

письменницю Лі Бардуго з її фентезі-всесвітом «Гриша», що був адаптований у серіал «Тінь та Кістка» (Netflix, 2021 рік), британського письменника Джонатана Страуда і його серію «Агенція Локвуд і Ко», кіноадаптація якої вийшла у 2023 році (Netflix) та, звичайно, «Добрі Передвісники» Т. Пратчетта і Н. Геймана, прем'єра яких відбулась у 2019 році на Amazon Prime. І саме у таких випадках перед перекладачем стоїть завдання не лише передати особливості оригінального тексту, але й відтворити жанрово-стилістичні риси, зберегти атмосферу твору та спробувати передати у перекладі тембр його оригінального голосу.

**Актуальність** теми дослідження полягає у розквіті сьогодні літературного жанру фентезі, представники якого не лише випускають книги зі своїми історіями, але й мають можливість адаптувати їх у вигляді фільму. Враховуючи стрімко зростаючий сьогодні попит на українську адаптацію іноземних продуктів книжкового та кінематографічного ринку, постає низка питань стосовно моделювання перекладацьких стратегій у роботі з відповідним жанром, задля реалізації яких необхідно не просто визначити тактики й техніки перекладацької роботи, але й вміти знаходити варті уваги риси оригінального твору та розуміти необхідність збереження (чи вилучення) наявних там елементів.

**Аналіз останніх досліджень** з питань відтворення стилістичних рис жанру фентезі, зокрема і в рамках кіноперекладу показує, що ця проблематика є різнобічною та не перестає привертати увагу вчених. Зокрема М. Бейкер (Mona Baker), Л. Перес-Гонсалес (Luis Pérez-González), Дж. Блюстон (George Bluestone), Дж.-М. Льюйкен (George-Michael Luyken) та інші зосереджуються на теоретичних засадах цього процесу, а ось Д. Беллос (David Bellos), Ц. Тодоров (Tzvetan Todorov), Х. Діас Сінтас (Jorge Díaz Cintas), В. Горда, С. Горбуньова та інші надають перевагу їх практичному використанню. Проте, як правило, поза увагою дослідників залишається низка дотичних аспектів, як от використання фразеологічних одиниць як у творі оригіналу так і у творі

перекладу, або ж робота зі стилістичними фігурами, чи навіть діалогічним мовленням персонажів.

**Мета роботи** полягає у виявленні типових труднощів перекладу жанрово-стилістичних рис фентезі як кросмедійного жанру та систематизації способів та підходів до їх відтворення у рамках художнього та кіноперекладу.

Реалізація поставленої мети передбачає вирішення таких **завдань**:

- 1) окреслити поняття та специфіку сучасного жанру фентезі як літературного та кіно-жанру з позиції перекладознавства;
- 2) схарактеризувати особливості художнього перекладу та мовні й позамовні труднощі пов'язані з відтворенням художнього тексту у жанрі фентезі;
- 3) розкрити особливості аудіовізуального перекладу та лінгвістичні й мультимодальні виклики пов'язані з відтворенням аудіовізуального тексту у жанрі фентезі;
- 4) вивчити самотутні жанрові та стилістичні риси художнього світу «Добрих передвісників» та ступінь їх переходу із тексту роману до кінотексту;
- 5) дослідити перекладацькі виклики відтворення стилетвірних рис жанру фентезі в залежності від засобу вираження тексту – друкованого та мультимодального.
- 6) проаналізувати та систематизувати конкретні прийоми та способи відтворення домінантних стилетвірних рис художнього світу «Добрих передвісників»;
- 7) визначити та узагальнити найоптимальніші перекладацькі стратегії збереження стилетвірних елементів «Добрих передвісників».

**Об'єктом** дослідження виступають жанрово-стилістичні риси жанру фентезі у тексті роману «Добрі передвісники» та їх адаптація у сценарій однойменного серіалу. **Предметом** дослідження виступають способи відтворення жанрово-стилістичних рис художнього всесвіту «Добрих передвісників» у романі та кіноадаптації.

**Матеріалом** дослідження було обрано роман Террі Пратчетта та Ніла Геймана “Good Omens”, його однойменна телеадаптація від Amazon (6 серій тривалістю по 1 годині, 2019), художній переклад роману українською мовою («Добрі передвісники», пер. Б. Терещенко, О. Петік; Видавнича група КМ-БУКС, 2022) та українська локалізація телесеріалу («Добрі передвісники», двоголосе закадрове озвучення, студія DniproFilm, 2019).

**Методи дослідження**, використані в роботі, було обрано виходячи з поставлених завдань, зокрема, загальнонаукові методи, що полягали у аналізі, синтезі та узагальненні засад теоретичного матеріалу, а також спеціальні методи: методи перекладознавчого та літературознавчого аналізу (вивчення характерних рис оригіналу та його перекладу), зіставний метод (дозволив виконати перекладацький аналіз матеріалу) та дискурс-аналіз (визначення змісту матеріалу на основі його оригіналу, представленого перекладу та варіативного перекладу).

**Наукова новизна** цього дослідження полягає у комплексному вивченні окремого художнього світу у жанрі фентезі вираженого через художній першотвір та аудіовізуальний похідний текст з перспективи перекладознавства. Окреслена проблематика розширює горизонти перекладознавчих студій та охоплює не лише питання міжмовного й міжкультурного, а й міжсеміотичного перевираження.

**Теоретичне значення** роботи полягає у виявленні головних аспектів перекладацької діяльності у жанрі фентезі, аналізі використаних стратегій та тактик опрацювання жанрово-стилістичних особливостей твору та виведення оптимальних прийомів, що допоможуть зберегти особливості першотвору в його адаптаціях та перекладах. Окрім того результати роботи можуть бути використані у подальших дослідженнях цієї та суміжної тематики.

**Практичне значення** роботи лежить у можливості використання її результатів у рамках викладання дисциплін з художнього, аудіовізуального та медійного перекладу, а також і у використанні в роботі художнього перекладача з прагматичними та семантичними аспектами оригінального

твору під час транскреації тексту з вихідної мови у цільову мову – як у літературному так і у кіно-тексті.

**Апробація результатів дослідження.** Результати дослідження були представлені та доповідались на 2 наукових заходах: VII Всеукраїнські наукові читання за участю молодих вчених «Філологія ХХІ століття: нові дослідження і перспективи» (6-7 квітня 2023 року, ННІФ КНУ ім. Тараса Шевченка, Київ, Україна) та Міжнародна наукова конференція «Інноваційні аспекти розвитку філологічних наук» (5–6 квітня 2023 року, Полонський університет, Ченстохова, Республіка Польща) та відображені у 1 публікації: Маруніна В.П., Підгрушна О.Г. Відтворення ідіом в українських перекладах художнього світу «Добрих передвісників». Матеріали VII Всеукраїнських наукових читань за участю молодих учених «Філологія ХХІ століття: нові дослідження і перспективи». Київ, 2023. С. 99-100.

**Структура та обсяг роботи.** Поставлена мета та завдання визначили структуру роботи, вона складається зі вступу, трьох розділів, висновків до кожного розділу, загальних висновків, додатків та списку використаної літератури. У першому розділі досліджено поняття фентезі жанру та його кросмедійність в сучасному світі. Другий розділ присвячено визначенню головних жанрово-стилістичних особливостей художнього світу «Добрих передвісників». Третій розділ присвячено аналізу провідних стилетвірних компонентів у перекладах роману та кіноадаптації. Список використаної літератури містить 80 джерел. Загальний обсяг роботи становить 123 сторінки, з них 96 основного тексту.

# РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ПЕРЕКЛАДУ ФЕНТЕЗІ ЯК КРОСМЕДІЙНОГО ЖАНРУ

## 1.1. Жанр фентезі як об'єкт перекладознавчого дослідження

Фантазія – це здатність мозку відтворювати у свідомості симулякри (термін з філософії постмодернізму, що використовується на позначення зображення чогось, що насправді не існує) чуттєвих об'єктів: так працює наша уява [35, с. 38]. Вся суть цього процесу полягає у різниці між ментальними образами предмету та самим предметом: наш мозок здатний вибудувати уявлення про щось, що може навіть не мати матеріального еквіваленту. Ці унікальні нематеріальні образи і відображують суть поняття фантазії, тому що є її безпосередніми представниками. Саме тому Джефрі Чосер свого часу визначав химерні уявлення, що не мають основи у повсякденному житті, як «fantasye».

*Fantasy* перекладається з англійської як «ідея», «вигадка». Це жанровий різновид фантастики, в якому використовуються ірраціональні мотиви чарівництва, магії, рицарського епосу, поєднані з реалістичною нарацією, змальовуються віртуальні світи із середньовічними реаліями, нетехнічною психологією [68, с. 529]. Інше джерело тлумачить його як різновид літературної творчості, в якому органічною складовою світу є надприродні явища, витвір фантазії автора, котрий здебільшого черпає натхнення у міфах і фольклорі [78].

Наразі, загальноприйнятим є сприйняття фентезі як одного із жанрів сучасного мистецтва, що користується неабиякою популярністю та приносить комерційну вигоду, проте насправді елементи фентезі повсюдно присутні в писемних джерелах, які вже давно вважаються класичними: «Епос про Гільгамеша», «Одісея», «Беовульф», «Махабхарата» тощо. І це не дивно, адже оповідки, що мали незвичайні та химерні, якщо згадати слова Дж. Чосера, елементи існували задовго до створення друкарського станка. Англосакську

«Легенду про Короля Артура» взагалі можна назвати найвизначнішим (та й, певно, одним з найперших) твором у жанрі фентезі, адже Артур та лицарі Круглого столу є прообразами для більшості творів фентезійного спрямування.

Незважаючи на достатню кількість гідних та серйозних робіт, які можна віднести до цього жанру, до 1969 року «фентезі» було прерогативою саме дитячої літератури, адже уяві, химерним створінням та вірі в чудесне й магічне «не місце у виваженому дорослому житті» (друга частина речення має абсолютно саркастичний характер і побудована на стереотипному зображенні концепції *доросле життя*). Доволі складно знайти витoki зародження подібного ставлення до цього жанру, проте деякі дослідники, серед яких, наприклад, Брайан Стеблфорд [35], припускають, що це відбулось через першочергове використання фентезійних наративів саме у літературі, призначеної для дітей. Для підтвердження своєї думки, Б. Стеблфорд [35, с. 42] говорить про фольклор, який присутній у кожній культурі до моменту активного застосування писемності, й ужиток у ньому великої кількості казок для дітей, що містять елементи надзвичайності. Водночас він зазначає, що багато письменників, які працюють у жанрі фентезі, хоч і не заперечують факту використання образів, взятих з міфів, легенд та фольклору, проте наполягають на тому, що інтерпретації під час творчого процесу породжуються вже інші, далекі від первісних. А оскільки розвиватись і створювати власні, не схожі на минулі, канони фентезі почало саме з середини ХХ століття, то і говорити про нього варто, як про окремий новостворений жанр.

Згоден з цим твердженням – виведенням літератури фентезі у ранг відносно нової течії – і Джон Клют в «Енциклопедії фентезі» [9]. Таку позицію цілком можна назвати виправданою, особливо якщо порівнювати зародження нового жанру з більш наочно-зрозумілим процесом зародження нового життя. Адже ми не називаємо людину «людиною» на моменті формування зиготи, чи навіть ембріону (хоче це теж важливі й першочергові етапи розвитку

майбутнього організму). Натомість серйозніше ставимось до тієї сходинки еволюції, де плід вже має низку повноцінно сформованих елементів (наприклад, нервову систему, тканини) і відповідну впізнавану форму. Саме тому наголос письменників й дослідників на те, що вік життя звичної для нас літератури фентезі починається з моменту її переосмислення та нового, зовсім не схожого на попередні, використання, цілком виправданій і гідний того, щоб на нього спиратись.

Зазвичай твори жанру фентезі представлені історико-пригодницьким романом, дія якого зазвичай відбувається у вигаданому чи альтернативному світі, хоча варіативність фентезі-сюжетів вражає. Варто зазначити, що, на відміну від фантастики, фентезі не прагне пояснювати механізми існування цього світу з наукової точно зору – тут все побудовано на припущенні, вигадці, а тому знайомі нам фізичні закони чи наукові теорії можуть кардинально відрізнятись, або ж не існувати взагалі. До загальноприйнятих характеристик жанру фентезі можна віднести:

- 1) приховане протистояння технології та магії, на користь останньої (у «Добрих передвісниках» (які виступають матеріалом дослідження у цій роботі) магічна магнітола в «Бентлі» самостійно змінює музику на дисках; комп'ютери по всьому світу виходять з ладу через надзвичайний вплив Вершників Апокаліпсису тощо);
- 2) магія та фольклорні створіння як обов'язковий елемент (ангели, демони, кракен, відьми та інші);
- 3) світ, що володіє ознаками, не властивими реальному світу (зазвичай це стосується порушення законів фізики, наявність магії, особливості ландшафту та клімату тощо);
- 4) авантюрний сюжет (персонажі «Добрих передвісників» намагаються запобігти Апокаліпсису та відвернути війну між Небесами та Пеклом);
- 5) протистояння добра та зла як головний сюжетотвірний елемент історії;

б) наявність потойбічного світу, його проявлення (ангели та демони можуть жити серед людей; у творі ми бачимо «контори» кожної сторони, вхід до яких знаходиться ледь не у всіх на очах);

7) цілковита свобода автора, що є основною відмінністю фентезі від фантастики: наукова фантастика описує вірогідне, спираючись на наукові або псевдонаукові теорії, а у світі фентезі його правила, закони та історія підпорядковуються глибині уяви автора (авторів). Проте тут варто бути обережним, адже кожен може сказати про «зелене сонце», багато хто здатен його уявити та намалювати, однак подібна концепція світоустрою має бути неабияк логічно обґрунтованою [39, с. 31]. Саме наявність складних та раціональних логічних зв'язків світоустрою та характерів персонажів (тобто того, що називають здоровим глуздом) є однією з визначальних відмінностей фентезі від казки.

Батьком фентезі вважається англійський письменник Джон Роналд Руел Толкін, адже саме його твори вплинули на формування жанру в тому вигляді, в якому він існує й досі. Це загальноприйняте твердження, яке знає кожен читач і сперечатись з яким, загалом, немає причин, проте однозначності тут все ж не існує, оскільки побутують й думки, що, наприклад, запустити це колесо міг й лорд Дансені («The King of Elfland's Daughter»), чи В. Моріс (автора серії романів «A Tale of the House of the Wolfings, and All the Kindreds of the Mark Written in Prose and in Verse»), ба навіть Р.І. Говард (творець саги про Конана-варвара). Але саме Дж. Р. Толкін змінив вектор оцінки фентезійного тексту.

Вся справа у тому, що читачам завжди легше сприймати та підпорядковувати себе під світи, які схожі на той, де вони живуть – це полегшує роботу образотворчого мислення, адже нам не стільки уявляється, скільки згадується той чи інший звичний для нас аспект. Тому попервах фентезійні твори хоч і мали велику кількість надзвичайності, проте акцент робили на речах тривіальних: весіллі, подорожі морем, повернення спадку, захисті своїх правителя й земель тощо. Це дозволяло реципієнту відчувати

себе комфортніше у більш звичній для нього атмосфері. А ось пан Толкін хоч і не позбавив свого *Володаря Перснів* людської повсякденності зі звичними для неї обрядами, проте кардинально змістив центр уваги та головну мету персонажів: у кінці свого шляху вони вбачають знищення всесвітнього зла, а не таке бажане весілля. Ціль їхнього життя масштабується, виходить за межі усвідомлення звичних можливостей. Дж. Толкін вириває зі звичного життя й відправляє у неймовірну, дещо навіть дику подорож не тільки Фродо й Сема, але і тогочасного читача, для якого подібної концепції мандрівка відбувалась чи не вперше. Адже чим більша катастрофа, тим цікавішим видається читацький досвід.

Цікаво, що Т. Пратчетт та Н. Гейман у своїх «Добрих передвісниках» не просто використали цей прийом всесвітньої катастрофи – Апокаліпсису, – але перенесли його у реальний, відомий читачеві світ, оповивши події фентезійним серпанком. Сцена Передвісників – це не окремий світ, це навіть не альтернатива нашого світу (такий прийом, наприклад, обоює Дж. Страуд, залишаючи у своїх історіях елементи й реалії англійського побуту, але змінюючи історію Британії та стиль життя людей), а звична для читача дійсність, яка набула «надзвичайної» складової. Така стратегія створює підґрунтя для впливу на читача, адже ще наближає твір до аудиторії мало не впритул. А отже, виконує запит читацької спільноти на «втєчу від нудного й сповненого повсякденними проблемами життя».

Надзвичайні пригоди надзвичайних героїв можна зустріти від книжкових полиць до комп'ютерних ігор, тож переклад таких творів дозволить представникам інших культур поринути в нові світи, історії та концепції. А тому переклад літератури фентезі – це не просто перенесення популярних текстів (до якої б сфери вони не належали) з однієї мови в іншу, але й встановлення міжкультурних містків, адже такі твори містять елементи фольклору, міфів та легенд вихідної культури, й тому можуть слугувати інструментом формування міжнаціонального взаєморозуміння. Перекладач не лише знайомить читача з новою культурою, але й формує у нього оціночні

уявлення про подібність й відмінності у вихідній та цільовій культурах. А отже актуальність цієї діяльності полягає у покращенні міжкультурного взаєморозуміння та розвитку творчості митців різних країн світу.

Активне розповсюдження фентезі жанру від текстової до аудіовізуальної продукції породжує цілу низку питань, що потребують окремого детального вивчення: наприклад, вплив похідної аудіовізуальної продукції на сприйняття її друкованого першоджерела, залежність та взаємозв'язок між різними репрезентаціями однієї історії, ступінь відтворення провідних елементів концепції першотвору тощо. Відповіді на такого роду питання включають у себе не лише теоретичний аналіз представленої в різних дослідженнях інформації та власних висновків, а й активного залучення аудиторії різної вікової та соціальної груп: цільових читачів/глядачів жанру фентезі, професійних перекладачів та студентів, школярів тощо. Оскільки мета цієї розвідки має хоч і суміжний, але інакший вектор опрацювання матеріалу, можна лише зазначити, що у світі, де кінематограф посідає одну з провідних розважальних ролей людського життя, не потрібно недооцінювати його вплив на попит книжкової продукції. Працює це правило й у зворотній бік. У першому випадку початкове ознайомлення реципієнта з фільмом допомагає створити візуальне бачення історії, налагодити емоційний зв'язок та полегшити сприйняття подій під час потенційного читання першоджерела. Окрім того популярним є й побоювання об'ємів потенційної книги, ознайомлення з якою займе набагато більше часу, ніж перегляд фільму. У другому випадку знайомство з книгою до виходу знятої за її мотивами кінопродукції стимулює інтерес до майбутньої аудіовізуальної репрезентації історії.

Схема «книга  $\Leftrightarrow$  фільм» сьогодні має фактор певної взаємопов'язаності, оскільки потенційний реципієнт (на момент існування у публічному просторі і текстового, і аудіовізуального продукту) може зацікавитись історією, познайомившись з нею у будь-якій з цих двох площин. Проте яке ж місце у цій схемі посідає художній переклад? Відповідь проста та напрочуд очевидна –

посередництво, і її можна представити у вигляді «книга <sup>переклад</sup> — фільм», адже від якості виконаного перекладу (і книги, і фільму) залежить враження реципієнта, яке в свою чергу впливає на комерційну вигоду друкарень та кінокомпаній.

Коли ми говоримо про фільми/серіали жанру фентезі, то прослідковуємо цікаву закономірність: у більшості своїй екранізують ті історії, що мають неабиякий читацький попит. «Володар перснів», «Добрі передвісники», «Персі Джексон та Олімпійці», «Агенція Локвуд і Ко», «Тінь та кіста», «Гаррі Поттер», «Легенда про Шукача» – це лише невеликий перелік кінотворів, життя яких розпочалось завдяки всесвітній любові реципієнтів до книг з цими історіями. А «всесвітньою» її зробили саме якісні художні переклади, що познайомили та закохали читачів у книги, породивши цілі фандоми, які у свою чергу стали неабияким лакмусовим папірцем успіху ймовірної екранізації для кінокомпаній. І саме на перетині книги та її кіноадаптації зароджується новий виклик перекладацької діяльності: як зберегти цілісність всесвіту першотвору та логічних зв'язків «книга–кіноадаптація» у перекладі? Адже яким би видозміненим не був сценарний текст, він притримуватиметься та відтворюватиме сюжетотвірні елементи книжкового тексту, себто мати спільний *ареал сприйняття*, а отже такий самий ареал має бути створений і для цільової аудиторії.

Це, у свою чергу, означає збереження та ідентичне відтворення тими самими лексичними одиницями й стратегіями провідних маркерів історії в друкованій та аудіовізуальній продукції, тобто взаємодію перекладачів художніх й кінотекстів. Оскільки на сьогодні українська перекладацька практика сучасних творів (зокрема книг та їх кіноадаптацій) жанру фентезі знаходиться у активній фазі свого становлення, наявність дослідницьких робіт, присвячених особливостям та проблематиці перекладу фентезі жанру, набуває особливого ступеня актуальності.

## 1.2. Особливості та труднощі перекладу художнього твору у жанрі фентезі

Історія, покладена в основу художнього твору, існує в своїй окремій реальності. Тому багатозначність слова та мовних конструкцій грає провідну роль в літературному мистецтві, відкриває читачу додаткове експресивне забарвлення написаного. Фрідріх Шеллінг вважав, що творчість митця (а письменників сміливо можна назвати митцями, а їх твори – витворами мистецтва), неймовірним чином поєднує у собі настійну потребу природи та свободу духу. Мистецтво, на його думку, рівне (ба навіть перевершує) філософії у здібності своїй розкривати «абсолютну» сутність світу [21, с. 15]. Варто пам'ятати і про те, що створюючи новий художній твір, автор активно працює не лише із загальноприйнятою літературною лексикою. Він (або ж вона) намагається вплести в канву своєї оповіді розмовне – повсякденне – мовлення персонажів, розбавити все художньо-риторичними прийомами, тобто додати таку собі родзинку, яка стане до вподоби майбутньому читачеві, надасть історії шарму оригінальності, нотку впізнаваності. А тому кожному твору притаманна велика кількість художніх засобів, поєднання яких вирізняється своєю варіативністю та оригінальністю.

Саме через варіативність своїх компонентів та особливість стилістичної форми мови художньому стилю завжди приділялась особлива увага, оскільки, попри різноманіття наукових робіт, присвячених всебічному опрацюванню художнього твору, ми не можемо зробити висновки про те, що цей стиль вивчено набагато краще за інші. Додає роботи і те, що будь-який текст за природою своєю несе декілька функцій (філософську, виховну тощо), а тому сьогодні художній текст вивчають в межах цілої низки різноманітних сфер суспільного життя.

Одна з найвизначніших цілей художнього тексту – це створення художнього образу, обов'язкове використання естетично-поетичної функції. Якщо взяти для порівняння художній текст та текст інформативний (до такого,

наприклад, можна віднести тексти юридичного характеру, військової тематики, суспільно-політичні тексти, науково-технічні тексти тощо), можна помітити цілу низку добре виражених відмінностей. Художні тексти відрізняються:

- 1) метою свого створення, у якій закладено не лише естетичний вплив на читача, але і формування ставлення до написаного; способом передачі інформації, у які покладено образність та множинність його прочитань і тлумачень;
- 2) різноманітністю композиції тексту; присутністю особистої позиції та світобачення автора;
- 3) так званим «домислювання», тобто активним залученням вільної читацької уяви під час прочитання твору та
- 4) самодостатністю тексту, що зумовлена всіма вищеперерахованими та безліччю додаткових факторів.

Переклад художнього тексту – це один з найскладніших (якщо не найскладніший) видів перекладацької діяльності. Він не просто переносить текст з однієї мови в іншу, а здійснює інтернаціоналізацію надбань літератур усіх народів світу, творячи ту найвищої ідейно-художньої проби єдність, яку Гете свого часу назвав «світовою літературою» [64 с. 37]. Також, художній переклад описують як вид перекладу, який цілком відрізняється від перекладу як такого, адже має відображати образне, інтелектуальне та інтуїтивне письмо автора [20, с. 2]. Через багатогранність процесу перекладацької діяльності визначення та термінологія суті художнього перекладу, представлені різними авторами, має певні розбіжності.

В. Коптілов визначає художній переклад як особливий вид перекладу, оскільки він є не точною передачею змісту тексту, а відображенням думок і почуттів автора прозового чи поетичного першотвору за допомогою іншої мови, перевтіленням його образів у матеріал іншої мови» [63, с. 3]. За Г. Гачечіладзе художній переклад – це вид художньої творчості, де оригінал виконує функцію, аналогічну тій, яку виконує для оригінальної творчості жива

дійсність [70, с. 8], а Л. Черноватий позиціонує художній переклад як нову творчість, скеровану на оригінал; він є дальша стадія оригіналу в умовах іншої мови, іншої культури, перекладач є «поет поета» [80, с. 479]. Можна знайти і більш узагальнене визначення, згадане А. Волковим, де художній переклад розглядається як вид літературної рецепції – відтворення художнього твору, який написаний однією мовою, за допомогою засобів іншої мови і є частиною не лише літературної, а ширше культурної взаємодії [66, с. 608].

Професор О. Гончаренко підкреслює, що переклад художньої літератури – це майстерність та хист, з ним треба народитися, він десь в тобі в глибині, він цілком природній, невимушений, але разом з тим, працювати над перекладом будь-якого художнього тексту – це тяжка, сумлінна, наполеглива праця, це надзвичайна чутливість до слова, до його внутрішньої структури та мелодики, це навіть своєрідне милування цими словами, які потім складаються у гарні рядки перекладених віршів або прози. Перекладач художнього твору сам є митцем. [50].

Беручи до уваги особливості кожної мови та культури, вже не одне покоління дослідників, перекладачів та письменників з впевненістю говорить про те, що всі елементи форми та змісту відтворити під час перекладу неможливо. Кожний переклад, як і будь-який творчий процес, – це майже що новий витвір мистецтва, а перекладач навіть поза власним бажанням все ж залишає у ньому дрібку власної особистості. Дехто навіть називає перекладачів *транскреаторами*, адже їм завжди доводиться обирати: шукати щось схоже в цільовій мові, або ж проявляти власну творчу свободу [37]. Найголовніше полягає у тому, аби переклад «жив», а не просто злежувався на сторінках надрукованої книги грудю пов'язаних між собою літер. Тому завжди під час роботи з художнім текстом обов'язково трапляється наступне:

- 1) певна (невелика) частина твору не відтворюється;
- 2) частина матеріалу відтворюється у вигляді різноманітних замінів, або еквівалентів;
- 3) додається матеріал, якого не було в оригіналі.

Концепція роботи з творами жанру фентезі полягає у відтворенні засобами мови перекладу емоційно-образотворчої складової оригіналу, що досягається збереженням стилю першотвору, його лексики та, особливо, елементів творчої вигадки автора. Цільовий читач має відчувати ті самі емоції та створити в голові ту ж образотворчу картину, що й читач вихідного тексту, а задля досягнення цієї мети доводиться долати цілу низку викликів, серед яких можна виділити:

- 1) переклад стійких конструкцій, особливо якщо їх складові семантично пов'язані з провідними темами твору;
- 2) переклад гумору;
- 3) переклад антропонімів та топонімів;
- 4) переклад неологізмів та okazіоналізмів;
- 5) переклад архаїчної лексики або застарілих граматичних форм;
- 6) переклад авторських метафор;
- 7) переклад елементів світоустрою твору та його слів-реалій тощо.

Тобто, найбільша складність перекладу творів жанру фентезі полягає у еквівалентному та адекватному відтворенні їхніх унікальних «фентезійних» елементів цільовою мовою. Досягнути цієї мети перекладач може, спираючись на спектр стратегій та тактик роботи з художнім твором. Вибір відповідного шляху залежить від того, з чим ми маємо справу. Наприклад, перекладач може використовувати стратегії доместикації чи форенізації, інструментарій котрих складається з цілої низки прийомів, до яких можна віднести транскрипцію, транслітерацію, калькування, прийоми функціональної спрямованості, модуляцію, адаптацію (чи створення нової) лексичної одиниці та інші. Окреслюючи шляхи своєї роботи, спеціаліст звертає увагу на цільову аудиторію тексту, піджанр фентезі та його форму реалізації тощо.

Особливо гостро постає питання під час перекладу історії, світ якої є абсолютною вигадкою автора/авторки («Двір Шипів і Троянд» Сара Дж. Маас, «Тінь та Кістка» Лі Бардуго, «Око Світу» Роберт Джордан), адже засилля там авторської вигадки на позначення світобудови створює неабиякий клопіт під

час перекладу. Дещо легшою є робота з фентезі-творами, події яких відбуваються у альтернативному, але схожому на реальний, світі («Агенція Локвуд і Ко» Джонатан Страуд) чи у цілком звичній для нас реальності, що містить фентезі-елементи («Добрі Передвісники» Террі Пратчетт та Ніл Гейман, «Персі Джексон та Олімпійці» Рік Ріордан), оскільки такі твори містять велику кількість знайомих топонімів, реалій та елементів побуту, а отже не викликають особливих труднощів під час їх відтворення цільовою мовою. Однак не потрібно недооцінювати складність роботи з таким різновидом фентезі-творів, оскільки переклад художньої літератури завжди охоплює площини декількох мов та культур, а тому постійно працює над адекватним відтворенням культурних аспектів, закладених в оригінальному тексті.

Робота над перекладом творів фентезі та аналіз тенденцій перекладознавчої сфери дозволяють зробити висновок, що література цього жанру піддається великій кількості перекладацьких маніпуляцій, що часом тягнуть за собою певного роду викривлення оригінального тексту (наприклад, його спрощення, модернізацію чи створення відповідності до уявлень цільової аудиторії), які водночас не мають вплинути на його семантичну складову. Простіше кажучи, перекладач у процесі своєї роботи вносить такі зміни та обирає ті стратегії й тактики, що допоможуть реципієнту повноцінно сприймати матеріал.

Тобто головні особливості, а отже й труднощі, перекладу твору жанру фентезі полягають у відтворенні авторського задуму, ідіостилю та елементів історії, що несуть у собі категорію вимислу, фантазії. Отже, репродукція змісту першотвору та рівнозначне оригіналу збереження його фентезійних особливостей є провідною метою перекладача жанру фентезі.

### **1.3. Специфіка та проблеми перекладу кінотексту у жанрі фентезі**

Перетворення книжкового тексту у кінотекст – це складна задача, що потребує уважного ставлення до деталей, глибокого розуміння теми та персонажів першотвору. Для кінематографістів неабияк важливо враховувати різницю між фільмом та книгою, яка полягає у попиті, аудиторії та наявності певного очікування від майбутнього аудіовізуального продукту.

На шляху перетворення книги у фільм постає ціла низка перепон, що полягає у притаманних кожному засобу вираження. Так, наприклад, книга має необмежений простір та час для того аби розкрити, дослідити та опрацювати одночасно декілька тем та сюжетних ліній, що у свою чергу допомагає читачеві краще зануритись у думки та емоції героїв твору. Кіноадаптація ж має обмежений хронометраж та візуальні ефекти, окрім того нерідко випускає деталі та нюанси заради створення динамічної оповіді. Окрім того книга містить велику кількість монологів чи описів (характеру персонажів, місцевості, психо-емоційного стану тощо), які надзвичайно важко (якщо не неможливо) зберегти у тексті сценарію: зазвичай такі «книжкові» нюанси наративу переформовуються у візуальні елементи картини, діалоги чи гри акторів. Не менш важливим аспектом є й запит цільової аудиторії твору. Якщо читача може зацікавити складність та глибина представлених в історії проблем, то глядачі в більшості своїй очікують побачити захоплюючі спецефекти (обов'язкова та найхарактерніша риса фільмів/серіалів жанру фентезі), динамічний перебіг подій, приємну зовнішність акторів, яскраву картинку тощо, але при цьому й відчуті безпосередній емоційний зв'язок з персонажами. Зрештою для сценаристів, режисерів та акторів головна мета роботи завжди полягає у тому, щоб по завершенню маршруту «Книга → Фільм» задовольнити як прискіпливих читачів, так й стріляних кінолюбителів, а такого результату допомагає досягнути лише добре вибудований кінотекст.

Кінотекст представляє собою продукт кіномистецтва, що трактується як особлива знакова система [67, с. 481]. Це складна категорія творчої комунікації, що містить у собі не лише лінгвістичну систему (надписи, титри, мовлення акторів тощо), але й динамічне зображення, звукові ефекти та інші

образотворчі елементи. Спираючись на візуальний нарратив, кінотекст передає емоції та потрібну інформацію за допомогою зображень та жестів, абсорбуючи левову частку письмового тексту книжкового першотвору. Крупні плани, панорамна зйомка чи різний ракурс камери дозволяють передати глядачеві певні емоції та візуальні враження; музика та звукові ефекти також слугують окремим інструментом психо-емоційного впливу на реципієнта. Окрім того кінотекст, а точніше – його відтворення, є окремим художньо-технологічним видом мистецтва, яке полягає у створенні аудіовізуальних елементів, існування яких було б неможливим без використання високих технологій. Більшою мірою розвиток технічного прогресу найкраще спостерігається саме у продукції, присвяченій фентезі-історіям, оскільки усілякого роду створіння, битви та локації створюються саме завдяки комп'ютерній графіці. Потенціал кінотексту неймовірно великий, а тому і робота над його транскреацією вимагає неабиякої майстерності.

Аудіовізуальний переклад – це галузь перекладознавства, яка займається передачею мультимодальних та мультимедійних текстів іншою мовою та/або культурою [2, с. 28]. Аудіовізуальний переклад вважається однією з найскладніших форм перекладу, оскільки окрім усного діалогу перекладачу необхідно опрацювати ще й візуально-вербальні елементи (наприклад, екранні підписи, субтитри, анімацію тощо). Сьогодні аудіовізуальний переклад відіграє неабияку роль у міжкультурній комунікації, відкриваючи можливості до перегляду іноземних фільмів, телешоу, відеоігор та іншого мультимедійного продукту різних країн. Проте, не зважаючи на свою затребуваність та популярність, аудіовізуальний переклад не може похвалитися значним напрацьованим доробком фундаментальних теоретико-методологічних робіт.

Аудіовізуальний переклад вимагає від перекладача високого рівня лінгвістичної та культурної компетенції як вихідною, так і цільовою мовами. Потрібно не лише грамотно перекласти текст, але й вловити тон і значення оригінального діалогу, відтворивши всі нюанси й емоції в мові, якою

здійснюється переклад. Окрім того потрібно добре знатися у культурному контексті оригінального аудіовізуального продукту та «бачити» всі посилання, що використовуються у вихідному матеріалі. Не в останню чергу є й володіння технічною компетенцією, оскільки робота з аудіовізуальною продукцією вимагає використання специфічного програмного забезпечення. Якість такого виду перекладу дуже важлива, адже вона безпосередньо впливає на враження аудиторії під час перекладу. Неякісно виконана робота перекладача може призвести до плутанини, хибного тлумачення, ба навіть образливого чи невідповідного оригіналу змісту.

Існує два основних підходи у роботі з перенесенням аудіовізуального матеріалу з однієї мови в іншу: усний матеріал або залишається усним, або трансформується у письмовий. У першому випадку вихідний звуковий матеріал замінюється на звукову доріжку цільової мови, і цей процес носить назву «переозвучення». У другому ж випадку переклад представлений на екрані у письмовому вигляді завдяки «субтитруванню». Дуже часто ці два підходи поєднуються: діалоги між персонажами мають усну форму, а надписи, назви, примітки, що з'являються протягом фільму, мультфільму та ін. перекладено за допомогою субтитрів. Ця робота орієнтується і розглядає перший підхід у роботі з перекладом аудіовізуального матеріалу, а саме – переозвучення українською мовою 1 сезону міні-серіалу «Добрі передвісники» (анг. «Good Omens»), знятого за мотивами однойменного роману Т. Пратчетта та Н. Геймана.

Переозвучення – це загальний термін, який використовують для позначення цілої низки усних текстових трансформацій. Серед видів аудіовізуального перекладу (що стосується саме переозвучення матеріалу) розрізняють дубляж, багатоголосне закадрове озвучення, двоголосе закадрове озвучення, одноголосе закадрове озвучення, вільне коментування, часткове дублювання, виклад подій (начитка тексту), синхронний переклад тощо. Дубляж та закадрове озвучення посідають у цьому списку окреме місце,

оскільки використовуються найчастіше і мають найбільш розширену базу присвячених їм праць.

Дубляж (або дубльований переклад) – це заміна оригінальної звукової доріжки, що містить діалоги акторів, на доріжку цільової мови, яка відтворює матеріал, гарантуючи, що вихідні звуки оригіналу та артикуляція акторів будуть синхронізовані таким чином, що у цільового реципієнта складатиметься враження, наче актори дійсно розмовляють його мовою [12, с. 4]. Грубо кажучи, під час дубляжу здійснюється абсолютна заміна вихідної мови на цільову мову. При цьому дослідження цього виду перекладу не обмежуються вивченням стратегій та викликів для досягнення потрібної синхронізації тексту. Наприклад, активно розглядається тенденція нейтралізації маркерів соціолінгвістичної та культурної мінливості, що присутні у вихідному тексті [32, с. 22], а також приділяється увага візуальному синтаксису матеріалу, темпу, у якому відбувається оповідь подій, медійним обмеженням та семіотиці, що криється у музиці, звуках, спецефектах, кольорі, світлі, перспективі, символах, рухах акторів тощо.

Закадрове озвучення – це тип перекладацької роботи, де перекладений текст накладається поверх вихідної звукової доріжки. При цьому оригінальне мовлення хоч і приглушується, але залишається чутним у фоновому режимі [12, с. 5]. Іноді таке озвучення запізнюється на початку репліки і завершується раніше оригінального закінчення, що дозволяє реципієнту почути голос вихідного матеріалу. Озвучення також називають «дешевшою альтернативою дубляжу» [32, с. 20], що пояснює його активне використання в умовах обмеженого бюджету. На відміну від дубляжу, який максимально зберігає національний колорит вихідного матеріалу, його інтонаційно-сміслову навантаження, має високу якість перекладу а також надзвичайно легко сприймається глядачем, закадрове озвучення все ж володіє цілою низкою проблем та хиб.

Насамперед помітний той факт, що актор закадрового озвучення (особливо, коли це одноголосе або двоголосе озвучення) володіє меншим

спектром емоційно-інтонаційних моделей. З першого погляду, це не здається найбільшою з можливих проблем, але вся підступність ситуації полягає у тому, що у перспективі вона здатна призвести до лексичного нерозуміння або ж емоційних розривів. Оскільки актор озвучення намагається звучати одночасно з оригінальною доріжкою, час його мовлення варіюється і йде у розріз з вихідним матеріалом, що не може не позначитись на синхронізації сприйняття подій. Погіршити ситуацію може й те, що декількох персонажів озвучує одна людина, і це неминуче призведе до певного нерозуміння та семантичних прогалин.

Яскравим прикладом цього є досліджений цією роботою матеріал, а саме міні-серіал «Добрі передвісники» (студія DniproFilm), що має двоголосе закадрове озвучення. Зважаючи на велику кількість персонажів чоловічої статі, актор озвучення не завжди встигав переключитись між інтонаціями двох дійових осіб, зміщував семантичні зв'язки і подекуди навіть не встигав відтворювати повністю текст (моменти, де декілька героїв говорять одночасно, створюючи какофонію реплік, були вилучені й відтворені лише одним голосом).

Окрім того недолік перекладів закадрових озвучень може критися у ігноруванні ідіом, народного мовлення або ж культурних особливостей твору оригіналу. Їх або неправильно інтерпретують, або нейтралізують, або взагалі вилучають з перекладу. Якщо під час дубляжу перекладач та актор можуть проявити в певних ситуаціях власну творчість, додати щось від себе або певною мірою «одомашнити» текст (український дубляж просто всипаний українськими приказками, метафорами, порівняннями та іншим, а актори дубляжу повсякчас вигадують унікальні й незабутні прикмети для кожної роботи), то закадрове озвучення володіє набагато більш обмеженим потенціалом: оскільки глядач чує, бодай і побіжно, оригінальне мовлення персонажів, будь-які елементи креативу перекладача й актора озвучення є очевидними, особливо, якщо глядач хай і не досконально, але володіє вихідною мовою матеріалу й може помітити явні розбіжності. До того ж не

потрібно забувати й про таймінг відео та швидкість відтворення тексту – зважаючи на цю, досить складну умову роботи, почасти виникають проблеми і з еквівалентною передачею вихідного матеріалу, що вже казати про усілякого роду творчість.

Та чи відрізняється переклад фільму від перекладу художнього (літературного) твору? Безумовно переклад кінотекстів володіє низкою характерних рис, адже кінотекст як такий – це ціла система, основою якої є відображення та відтворення дійсності, які приховують образи персонажів, їхні костюми, музика, закадрові коментарі тощо. Виконувати таку роботу не набагато легше, ніж працювати з художньою книгою. Як зазначає В. Конкульовський [62, с. 1], перекладач працює з аудіовізуальними образами, але при цьому перекладає письмовий текст, який в результаті буде озвучений і сприйнятий глядачем на слух (за винятком субтитрів). Найскладніше працюється, за словами дослідника, з документалістикою, що сповнена різноманітними фактами та науковими термінами, які потребують перевірки, та різного роду кінокомедіями, де знаходиться неймовірна кількість алюзій, метафор, гри слів та національного кодування, яке навіть сам перекладач не завжди здатен помітити та зрозуміти. До цього переліку сміливо можна додати й фентезійні кіноадаптації.

Наприклад, наратив міні-серіалу «Добрі передвісники» переповнений національними особливостями британців, стереотипами, гумором та елементами фентезі, хоча останні більшою мірою відтворюються саме у площині аудіовізуального контексту, аніж у текстовій складовій серіалу. Причина цього полягає в тому, що сцена подій знаходиться у реальному світі, а це зменшує частку вигаданих топонімів, реалій, неологізмів й інших творчо сформованих складових, притаманних вигаданому світу, наділеному окремими концепцією та правилами.

Задля передачі потрібних смислів перекладач може послуговуватись описаним у підрозділі 1.2 інструментарієм прийомів роботи з текстом жанру фентезі. Однак важливо тут додати й згадати тут одну з провідних

перекладацьких стратегій, яка часто використовується під час роботи саме з кінотекстами, а саме – локалізацію. Локалізація може стосуватись як аудіовізуальних компонентів кіноадаптації (відомі випадки, коли у цільових країнах під час роботи над фільмом могли замінити музику, звукові ефекти або ж навіть елементи зображення), так і лінгвістичних нюансів. Більшою мірою під локалізацію підпадають мовні та культурні посилення: відбувається заміна культурних маркерів, ідіом чи каламбурів – всі вони замінюються на більш відповідні цільовій культурі конструкції. При цьому головною умовою будь-яких перекладацьких трансформацій виступає збереження тональності першотвору, його настрою та гумористичної складової.

Аудіовізуальний переклад є важливою частиною глобальної комунікації, а робота над фільмами та серіалами жанру фентезі не лише актуальна для нашого сьогодення, але й сповнена низкою цікавих для дослідження перекладацьких викликів.

### **Висновки до розділу 1**

Фентезі – це жанр мистецтва, сцена подій якого розгортається у вигаданому, альтернативному або сповненому «надзвичайності» світі, закони та правила якого полягають у цілковитій свободі авторської фантазії. Визначальними рисами жанру вважаються: протистояння технології та магії, наявність фольклорних створінь та різного роду чарівництва, ознаки світобудови, що не є характерними для оточуючого нас світу, авантюрний сюжет, сюжетотвірний елемент історії у вигляді протистояння добра та зла, наявність потойбічного світу тощо. Характеристикою сучасного жанру фентезі є його властивість до перехідності з однієї медійної форми в іншу, наприклад з літературного твору до кіноадаптації та/або відеогри, що породжує цілі метавсесвіти. З точки зору перекладознавства, така перехідність стає причиною появи цілої низки перекладацьких викликів, які більшою мірою стосуються питання збереження відповідності та єдності першоджерел у їх цільових транскреаціях.

У художньому тексті жанрово-стилістичні риси фентезі виражені через особливі образотворчі прийоми, що на лінгвістичному рівні проявляються у авторських неологізмах, оказіоналізмах, стилістичних фігурах пов'язаних із наративом, з сюжетом твору чи його світобудовою тощо. В аудіовізуальному тексті частина образотворчих елементів відтворена спецефектами, грою акторів, декораціями та костюмами тощо; а лінгвістична частина кінотексту володіє низкою особливостей, які підпорядковуються технічним вимогам кінематографу (наприклад, еліптичними реченнями, відсутністю описових складових першоджерела, вилученням сюжетних маркерів твору, заміною авторських метафор тощо).

Специфіка відтворення фентезійного художнього твору полягає у відображенні лексичними одиницями цільової мови відповідні оригіналу образно-емоційні складові тексту, відтворенні авторських літературних одиниць тексту та власних назв, транскреція фентезійної світобудови тощо. Особливостями відтворення фентезійного аудіовізуального тексту можна вважати технічні вимоги процесу дублювання, субтитрування, озвучення тощо, передача сюжетних маркерів та головних образів першоджерела шляхом аудіовізуальної компоненти кінотексту, обмежений хронометраж реплік персонажів, неможливість додавання різного роду перекладацьких приміток чи описового розширення тексту та інше.

Наступний розділ присвячено вивченню жанрово-стилістичних рис роману «Добрих передвісників» у художньому та аудіовізуальному текстах та окресленню перекладацьких труднощів пов'язаних з їхнім перевираженням українською мовою.

## РОЗДІЛ 2. ВІДОБРАЖЕННЯ ЖАНРОВО-СТИЛІСТИЧНИХ РИС «ДОБРИХ ПЕРЕДВІСНИКІВ» У ЛІТЕРАТУРНОМУ ТА АВДІОВІЗУАЛЬНОМУ ТЕКСТІ

### 2.1 Характеристика першотворів художнього світу «Добрих передвісників»

*«Кінець світу ще ніколи не був таким смішним»* – ці слова належать Клайву Баркеру та прикрашають друковане видання роману «Добрі передвісники» (див. Додаток 1), історії, написаної Террі Пратчеттом й Нілом Гейманом.

Сюжет «Добрих передвісників» обертається навколо кінця світу, який заплановано на цю суботу, та парадоксальної дружби між ангелом Азирафаїлем й демоном Кроулі, що зародилась непомітно й підтримувалась всі ці роки, бо ж «вони вороги протягом останніх шести тисяч років, що робило з них друзів, у певному сенсі» [55, с.50]. Азирафаїл та Кроулі жили на Землі століттями і за цей час встигли неабияк полюбити людський світ: перший обожнює різноманітні смаколики (від млинців до суші), другий плекає пристрасть до сучасного технологічного прогресу й дух ронить за своїм «Бентлі» 1926 року. Коли ця неймовірна парочка дізнається, що Антихрист народився, Чотири Вершники Апокаліпсису вже сідлають свої мотоцикли, а Небеса й Пекло азартно потирають рученята, очікуючи на тріумфальну битву (і кожен при цьому думають, що переможуть), то вирішує укласти взаємовигідну угоду більш близького партнерства. Антихрист хоч й син самого Сатани, проте «все залежить від виховання», тож Азирафаїл та Кроулі опікуються хлопчиком одночасно, нейтралізуючи вплив один одного, через що хлопець росте звичайною дитиною. Чи мав би рости звичайною дитиною, якби не оце всюдисуще «але». Коли план летить шкереберть через маленьку, проте надзвичайно важливу деталь, ангел та демон стикаються з новою пригодою довжиною у тиждень, знайомлячись із цілою низкою ексцентричних

персонажів (відьми, відьмолови, Вершники Апокаліпсису, група сатанинських черниць та інші).

Загалом «Добрі передвісники» – цікавий, просочений гумором і тонкою іронією твір, що піднімає на поверхню суспільної зацікавленості дуже багато проблем та питань, над якими варто замислитись. Незважаючи на легкість й певну наївність оповіді, на очі читачеві/глядачеві завжди трапляються репліки та думки, що несуть у своїй суті глибокі істини й навіть певну насмішку над оточуючим нас світом:

*Тобто він робив усе, щоб спаскудити їхні коротенькі життя, бо така вже в нього була робота. Але все, що він міг придумати, не порівняти з тими жахливими речами, які люди самі заподіювали собі й одне одному. [55, с. 49]*

*– Я чомусь думав, що ваші не схвалюють пістолети, – здивувався Кроулі.*

*– Ми прийняли нову концепцію. Тепер вважається, що пістолети надають ваги моральним аргументам. У правильних руках, звісно. [55, с. 118].*

*Те, що ніч тиха не означає, що сили темряви не всюди. [54, 1 серія]*

*Зрозуміти людські справи допоможе знання, що більшість великих перемог і трагедій в історії відбулися не через те, що люди докорінно гарні або погані, а через те, що люди є людьми. [54, 1 серія].*

Жанрово «Добрі передвісники» (що роман, що, відповідно, його екранізація) відносяться до *фентезі* (основний жанр роботи Т. Пратчетта та Н. Геймана), хоч і не мають драконів, гномів, чаклунів з паличками й відьом у звично карикатурному вигляді старих тіток з чорними котами та магічними кулями. Сьогодні різноманітні варіації сюжету й різновиди персонажів не здаються чимось незвичним, проте «Добрі передвісники» були видані у 1990-му році, тобто у період активного формування жанру в звичному для нас вигляді, час його перетворення на вже повноцінне явище сучасної культури, а тому подібна письменницька стратегія, що полягала у тому, аби надати звичайним речам «надзвичайності», користувалась неабияким успіхом та несла у собі шарм новітності.

Найкраще особливості «Добрих передвісників» можна описати ледь не одним поняттям – постмодернізм. Цей напрям активно побутує у літературі другої половини ХХ століття, а у «Добрих передвісниках» можна знайти цілу низку характерних для нього ознак.

1. Використання великої кількості алюзій та ремінісценцій. «Добрі передвісники» переповнені біблійними сюжетами та посиланнями, ба більше – історія починається через описаний у святих писаннях кінець світу. Адам Янг – Антихрист, якому судилося все знищити, а його оточення – персонажі, що мають біблійне походження (Кроулі, Азирафаїл, Чотири Вершники Апокаліпсису та інші). До цього пункту можна віднести також різного роду згадки історичних подій, постатей та посилання:

*"Paris, 1793," said Aziraphale.*

*"Oh, yes. The Reign of Terror." [33, c.44]*

*– Something smells...evil.*

*– Oh, that'll be the Jeffrey Archer books, I'm afraid. [18, ep. 2]*

2. Наявність усіх (давніх і новітніх) форм існування (в площині однієї історії діють віковічні янголи та демони, кракени та жителі Атлантиди, які взаємодіють з молодим поколінням людей); застарілі погляди на життя та невідповідна часу поведінка (як-то у Гастура чи Шадвела), що крокують пліч-о-пліч з новим світоглядом та технологіями: *But you couldn't tell that to demons like Hastur and Ligur. Fourteenth-century minds, the lot of them. Spending years picking away at one soul. Admittedly it was craftsmanship, but you had to think differently these days. [33,c. 21]*

3. Применшення таланту перед обставинами та випадковостями: *It was one of Crowley's better achievements. It had taken years to achieve, and had involved three computer hacks, two break-ins, one minor bribery and, on one wet night when all else had failed, two hours in a squelchy field shifting the marker pegs a few but occultly incredibly significant meters.[33, c. 18]*

4. Розчарування в ідеалах і цінностях: – *Well, I suppose I am, really. I mean... I have no intention of fighting in any war. [18, ep5]*

5. Присутній образ оповідача. Особливо це помітно у міні-серіалі, де ми чуємо голос автора – Бога (який, до слова, жінка): *Everyone knows the best place for a clandestine meeting in London is, and always has been, St James's Park. They say the ducks are so used to being fed by secret agents that they've developed Pavlovian reactions to them. The Russian cultural attaché's black bread is particularly sought after by the more discerning duck. Crowley and Aziraphale have been meeting here for quite some time [18, ep. 1];*

6. Сюжет твору – натяк на вже існуючий твір: «Добрі передвісники» («Good Omens») є такою собі пародією на фільм «Омен» («Omen») 1976 року;

7. Навмисне змішання стилів оповіді (від високої лексики до пейоративів):

*Here he comes now, the flash bastard [33, c.19]*

*There was the kind of silence there might have been on the day before Creation [33, c. 306]*

8. Іронічність: *"Oh, yes," said Newt bitterly. "That makes sense, does it? Sabotaging twentieth-century electronics with the aid of a seventeenth-century workshop manual? What did Agnes Nutter know of the transistor?" [33, c. 299]* тощо.

«Добрі передвісники» можна сміливо вважати сучасним твором, адже незважаючи на те, що роман був виданий наприкінці минулого століття, кінотекст адаптації, яка побачила світ у 2019 році, майже не зазнав суттєвих сюжетних та образотворчих змін. У своєму інтерв'ю присвяченому виходу міні-серіалу для часопису *The Guardian* Ніл Гейман зазначає: «найдивніше те, що роман, написаний буквально 30 років тому, здається набагато доречнішим зараз, ніж тоді...Я маю на увазі, що якби можна було помінятися, то я б охочіше жив у світі, де людям потрібно доводити можливість Армагеддону, ніж у світі, де не за горами ядерна війна» [29].

Очевидними постають питання добра та зла (обов'язковий елемент майже кожної історії жанру фентезі), призначення людини, свободи волі, взаємовідносин між керівництвом та підлеглими, природи людської сутності,

наслідків вчинків та рішень. Вони не просто одноразово й побіжно згадуються у наративі, вони слугують опорними стінами всієї історії. Окрім того «Добрі Передвісники» неабияк руйнують загальноприйняті стереотипи, висвітлюють серйозні теми:

*That's sexism, that is. Going around giving people girly presents just because they're a girl [33, c. 71].*

*"Where'd they (War, Pollution, Famine) go?" said Wensley.*

*WHERE THEY BELONG, said Death, still holding Adam's gaze. WHERE THEY HAVE ALWAYS BEEN. BACK IN THE MINDS OF MAN [33, c.297].*

*Is it my fault they never check-up? I'm to blame they never check-up? Everyone stretches the truth a bit in memos to head office. You know that [18,ep.1]*

*– You'd be as happy with a harp as I'd be with a pitchfork.*

*– You know we don't play harps.*

*– And we don't use pitchforks. [33, c.42].*

Елементи та мотиви першотвору, хоча і не переходять у кіноадаптацію повною лінгвістичною мірою, проте зберігаються на рівні, який здатен побачити глядач. На користь кіноадаптації грає й той факт, що сценарієм до серіалу займався один з авторів роману. Террі Пратчетту не судилося попрацювати над створенням медійних Передвісників, проте Ніл Гейман дав обіцянку, що обов'язково їх екранізує. Писати сценарій він почав майже одразу після похорон Т. Пратчетта, а потім активно брав участь у процесі створення міні-серіалу, адже, з його слів, він не міг просто «взяти і віддати сценарій в чийсь руки, бо з ним потім може трапитись все, що завгодно» [29], хоча часом йому щиро не вистачало Пратчетта, з яким можна було б поділитись шаленими ідеями. Картина має безліч прихованих деталей та позасюжетних елементів, наприклад, у книжковому магазині Азирафаїла можна побачити шарф та капелюх Террі Пратчетта, а солдат з військової авіабази читає інший роман Ніла Геймана «Американські Боги» (див. Додаток 2). Помітною у кіноадаптації є й перевага сюжету у бік саме Азирафаїла та Кроулі, яким присвячено левову частку часу. Серед коментарів на онлайн-

платформах можна побачити зауваження щодо недостатнього розкриття характерів Інакших – молодого покоління, тих, хто має вершити долю Землі. Складно сказати що саме послугувало причиною такого враження, однак можна припустити, що цей нюанс пов'язаний з роботою над сценарієм лише одного автора. Спираючись на чисельні інтерв'ю до «Добрих передвісників» (як роману, так і серіалу) не складно зрозуміти, що кожний з письменників працював над своєю частиною та персонажами, і гілка з молодим Антихристом – Адамом Янгом – належала саме покійному Террі Пратчетту: «*I seldom let Neil touch any of the bits involving Adam Young himself*» (укр. «Я рідко дозволяю Нілу чіпати якісь моменти, що стосуються безпосередньо Адама Янга»)[16]. Ймовірно, працюючи над сценарієм, Ніл боявся якось нашкодити й змістити акценти в «не своїй» частині історії, а тому й не став розкривати її так, як зробив це зі своїми Азирафаїлом та Кроулі (у кіноадаптації можна помітити не згадані романом деталі). Зрештою, як зазначив колись Грег Дженкінс «адаптація – це привид, вплетений в тканину кінокультури» [25, с. 8].

«Добрі передвісники» – це не просто представник популярного нині жанру фентезі, але й багатошаровий мультитекст, відтворений у різних площинах сприйняття реципієнта, збереження смислів якого потребуватиме від перекладача не лише правильного підбору робочих стратегій, але й серйозне занурення у вивчення його жанрових та стилетвірних рис.

## **2.2. Жанрово-стилістичні риси роману та їх перевираження у кінотексті «Добрих передвісників»**

Жанрова приналежність твору, стиль автора та варіативність стилістичних прийомів, що використовують письменники впливають не лише на перекладацьку діяльність, а й на створення текстів, що є похідними першотвору. Тут мова йде про кінотекст адаптації роману «Добрі передвісники». Як вже зазначалось раніше, створенням сценарію та

керівництвом проекту займався Ніл Гейман, що вплинуло на якість відтвореного матеріалу та викликало хвилю позитивних відгуків. Глядачі англійської версії оцінили якість адаптації, неймовірний підбір акторів, приховані та мультисемантичні елементи аудіовізуального відображення історії тощо. Україномовні глядачі також відзначили відповідність кінотексту до книги, гру акторів та досить непоганий переклад українською мовою.

На веб-сайті компанії Amazon [електронний ресурс: <https://www.amazon.com/Good-Omens-Season-1/dp/B089XW1Z6Y>] глядачі в середньому оцінили цю кіноадаптацію на 4.8 з 5 зірок.



Рис. 2.1. Рейтинг міні-серіалу на сайті Amazon. Доступ від 10.04.23

На українських платформах «Добрі передвісники» також мають досить високу оцінку (дані актуальні на 10 квітня 2023 року):

<i>Назва платформи</i>	<i>Рейтинг серіалу</i>
UAKINO.CLUB	8.1 з 10
Serialiv.net	8 з 10
Кіноріум	7.8 з 10

Серед коментарів можна знайти й негативні відгуки, проте вони все ж перебувають у меншості та більшої мірою залежать не від якості самої картини, а від особистих вподобань та упереджень глядачів: декому не сподобався англійський гумор, комусь наратив здався «дитячим», гра акторів нагадувала «кривляння», а самий сюжет – затягнутим (див. Додаток 3).

Проте бачимо, що з комерційної точки зору проект можна назвати вдалим та таким, що задовольнив глядацький попит. На підтвердження цього висновку виступає і той факт, що серіал продовжено на 2 сезон.

У чому ж криється секрет успіху? Відповідаючи на це питання важко не підтримати думку коментаторів, які переглядаючи серіал вже були знайомі з історією: адаптація «Добрих передвісників» є максимально наближеною до першотвору, а такою характеристикою здатні похвалитись далеко не всі фільми чи серіали жанру фентезі. Наприклад, «Легенда про Шукача» хоч і відтворює події циклу Террі Гудкайнда «Меч істини», проте у дуже видозміненому вигляді, а останні сезони культової «Гри престолів», що на момент зйомок ще не мали відповідних частин циклу, викликали цілу бурю невдоволення з боку фанатів.

Література та кіно – суб'єктивні, а враження про них залежать від досвіду, статусу та пріоритетів реципієнта, тому обидва напрями думки про якість та актуальність «Добрих передвісників» (що першоджерела, що його адаптації) мають право на життя, а аргументована позиція щодо сприйняття твору – окремого вивчення.

У цьому дослідженні Передвісники розглядаються з точки зору жанрово-сміслового симбіозу книга ↔ серіал та перекладацької роботи над їх компонентами, а тому цей підрозділ зосередить свою увагу на чинниках, які продукують схвальні відгуки про проект.

Так, наприклад, ідеальне поєднання натуралістичності й фентезійності текстів дозволяє реципієнту повністю розчинитися в історії, а авторам – надати більше акцентів ідеям, що їх турбують. Перед очима постають реальні локації, згадуються історичні події та демонструються цілком звичні рішення, але з обов'язковою крихтою магії – наче автори акцентують увагу на тому, що чари відбуваються зовсім поруч з людьми, які просто не вважають за потрібне їх помічати.

*Mr. Young took his pipe out of his mouth.*

*"You've left your lights on," he said helpfully.*

*The man gave him the blank look of someone to whom lights are the least of his worries, and waved a hand vaguely toward the Bentley. The lights went out.*

*"That's handy," said Mr. Young. "Infra-red, is it?" [33, c. 26].*

Кроулі загасив фари використовуючи свої надзвичайні демонські сили, проте пан Янг сприйняв дистанційне вимкнення освітлення за нову технологічну розробку, не звернувши на неї жодної уваги.

Погляньмо як виглядає цей епізод у кіноадаптації:



Рис. 2.2. Уривок 1 епізоду:  
00:18:29



Рис. 2.3. Уривок 1 епізоду:  
00:18:30



Рис. 2.4. Уривок 1 епізоду:  
00:18:34

«Магічне» зберігається у серіалі, окрім цього можна тут відзначити й згадані у 1 розділі роботи особливості побудови тексту книжкового та кінотексту: те, що у книзі прописано на декілька рядків (люлька пана Янга, вираз обличчя Кроулі, інтонації у мовленні персонажів та елемент магичності),

у кіноадаптації займає менше 4 секунд завдяки компенсації тексту грою акторів і декораціями, де єдиною лінгвістичною складовою лишається лише репліка пана Янга: *You've left your lights on. Oh. Well, that's clever. It is infrared?*

Відтворюються у кіноадаптації й використані у першоджерелі образи, що у романі дозволяли створити потрібний сприйняттєвий ефект не обтяжуючи текст, а у серіалі виступили аудіовізуальними елементами, що мали такий самий ефект. За приклад можна навести наступну сцену, яка наявна і в романі, і в серіалі: *She wore a knit tweed suit and discreet pearl earrings. Something about her might have said nanny, but it said it in an undertone of the sort employed by British butlers in a certain type of American film. She reached the heavy wooden door, smiled to herself, a brief satisfied flicker, and rang the bell. It dinged gloomily. The door was opened by a butler, as they say, of the old school. "I am Nanny Ashtoreth," she told him. [33, с. 59].* Авторам не потрібно детально розписувати «тон британського дворецького», адже асоціативна картинка вже виникла в голові читача, бо кожен з нас знайомий бодай з одним

американським фільмом, де фігурує подібний герой. І тому акцент робиться саме на Кроулі в образі няні, аніж на змалюванні тону, який повинен створити відповідну атмосферу. У кіноадаптації акцент робиться на візуальній складовій кінотексту:



Рис. 2.5. Уривок 1 епізоду: 00:35:11



Рис. 2.6. Уривок 1 епізоду: 00:35:14

Завдяки чудово підібраним костюмам та неймовірній міміці Девіда Теннанта (Кроулі) вдалось зберегти сприйняття реципієнтом даної сцени, відтворити закладені у першотворі образи та не обтяжити зайвими деталями.

Окрім того в кіноадаптації збереглись всі жанрові особливості першоджерела. Хоч вони й були адаптовані під кінотекст та виражені знаковими, лінгвістичними та іншими системами, проте їх присутність очевидна. Розглянемо декілька прикладів відтворення згаданих у 1 розділі ознак жанру фентезі.

По-перше, наявна візуальна репрезентація згаданих у першотворі роману міфічних істот (ангели, демони, кракен, відьми, жителі Атлантиди, чотири Вершники Апокаліпсису тощо).



Рис. 2.7. Уривок 5 епізоду 00:39:04: Чотири Вершники Апокаліпсису

По-друге, потойбічний світ, а саме – Небеса та Пекло, – безпосередньо взаємодіє зі світом людським. Відтворення цієї особливості зустрічається у кінотексті повсякчас, копіюючи деколи сцени першотвору або створюючи нові локації для цієї взаємодії:



*Рис. 2.8. Уривок 2 епізоду, 00:00:50:*

Янголи знаходяться поруч з людьми, вступаючи з ними у взаємодію. Варто зазначити, що окультні сили одягнені у звичні для людей речі, ба навіть віддають їм перевагу (Гавриїл обожнює костюми).



*Рис. 2.9. Уривок 1 епізоду, 00:12:55:*

Азирафаїл замовляє суші в японському ресторанчику, спілкуючись з шеф-кухарем японською (в оригіналі кіноадаптації японська мова зберігається, переклад сказаного відтворюється субтитрами). В українському озвученні ця особливість кінотексту була вилучена з невідомих причин, адже стратегія використання субтитрів цільовою мовою здається в даному випадку доречною, оскільки саме вона зберегла б оригінальний нюанс наративу.



Рис. 2.10, 2.11, 2.12. Уривок 1 епізоду 00:19:27 – 00:19:56.

Вітворення кінотекстом уривку з першотвору:

*"Is that him?" said Sister Mary, staring at the baby. "Only I'd expected funny eyes. Red, or green. Or teensy-weensy little hoofikins. Or a widdle tail." She turned him around as she spoke. No horns either. The Devil's child looked ominously normal.*

*"Yes, that's him," said Crowley.*

*"Fancy me holding the Antichrist," said Sister Mary. "And bathing the Antichrist. And counting his little toesy-wosies . . ." [33, с. 27]*

По-третє, на присутні у світі чари не робиться додатковий акцент, хоча вони й відбуваються майже повсякчас. Як приклад відтворення «магічного» у кіноадаптації можна згадати як Кроулі у 2-му епізоді на 00:35:20 хвилині одним рухом відчистив пальто Азирафаїла від стійкої фарби.



Рис. 2.13. Відтворення «магічного» за допомогою візуальної складової кінотексту.

Сцена частково спирається на наступний текст першотвору:

*"I mean, just look at it," he said. "I'll never get the stain out."*

*"Miracle it away," said Crowley, scanning the undergrowth for any more management trainees.*

*"Yes, but I'll always know the stain was there. You know. Deep down, I mean," said the angel [33, с. 87]*

Окрім того кіноадаптація переповнена спецефектами, які виступають обов'язковим елементом кінопродукції жанру фентезі.

Проте важливою є не лише аудіовізуальна складова міні-серіалу, але і його лінгвістична система, що має не просто переказувати події історії, а й зберігати стилістику першотвору.

У загальному розумінні, стилістика – це розділ філології, що вивчає способи представлення мови, закономірності її існування, структурну організацію за різних умов та форм комунікації [68, с. 431]. Ця дисципліна доволі молода і сформувалась на межі XIX-XX століть, розпочавши нову еру розуміння та аналізу багатьох сфер мовознавства, а також розширивши можливості вивчення художніх творів. Так Празький лінгвістичний гурток розвивав ідею залежності стилю тексту від мети, з якою його будуть використовувати, а К. Фослер та Л. Шпітцер звернули увагу на ідіостиль та художнє мовлення. Загалом же вивченням стилістики займались такі дослідники як М. Гладкий, В. Самійленко, А. Коваль, С. Єрмоленко. Теоретик лінгвістики О. Потебня став першим в Україні, хто спираючись на поняття «внутрішня форма» та «символ» побачив аналогію між словом, мовою й поезією.

Стилiстика «працює» з кожним текстом та усним висловлюванням, адже її головна суть полягає у питанні «як говорити?». Саме завдяки дослідженням в області стилістики ми зараз можемо відрізнити публіцистичний текст від наукового, зрозуміти різницю різних мовних процесів тощо. Головний термін стилістики – це стиль. Літературознавча енциклопедія стверджує, що стиль – це сукупність мовних засобів, які характеризують вартісні твори певного часу, школи, напряму, епохи, індивідуальне письмо автора [68, с. 433]. У підручнику, випущеному за редакцією професора Л. Мацько, можна знайти аж декілька визначень цього терміну, один з яких говорить про те, що стиль – це сукупність прийомів використання мовних засобів, що є характерною для творчості окремого письменника, діяча культури, мовця (індивідуальний стиль) [69, с. 450]. А ось К. Вельс говорить про стиль як просто про характерну

манеру вираження думок в письмовій або усній формі, і порівнює манеру висловлюватись з манерою гри в сквош чи ж малювання [43, с. 523].

Стиль, як це й має бути, є унікальним явищем не лише авторів, що пишуть тексти, але й дослідників, які намагаються ті тексти дослідити. Зважаючи на це, можна з впевненістю констатувати, що стиль виконує свої обов'язки найналежнішим чином, відкриваючи перед нашими очима все більше і більше своїх таємниць. Якщо говорити про особливості стилю першотвору «Добрих передвісників», то до згаданих вище характерних особливостей ідіостилістики твору, можна додати ще низку доволі цікавих аспектів. Наприклад, використання впродовж першотвору авторських приміток, які слугують для тлумачення, «коментаря», і дають більше потрібної інформації, не перериваючи при цьому саму лінію оповіді. І це теж є особливість стилю даного твору. Всі примітки звісно відтворені й у перекладі книги:

*He was particularly proud of his books of prophecy. First editions, usually. And every one was signed. He'd got Robert Nixon<sup>16</sup>, and Martha the Gypsy, and Ignatius Sybilla, and Old Ottwell Binns[33, с. 100].*

---

<sup>16</sup> *A sixteenth-century half-wit, not related to any U.S. president.*

*Найбільше янгол пишався своїми книгами пророцтв. Зазвичай це були оригінальні видання. І кожна з них мала автограф. У нього були Роберт Ніксон\*, Марта Циганка, Ігнатій Сивіла і Старий Оттвелл Біннс [55, с. 132].*

---

*\* Недоумкуватий, що жив у шістнадцятому сторіччі і не мав стосунку до жодного з американських президентів.*

Натомість кіноадаптація роману перетворює примітки на мову Бога: коментарі Всевишньої, які почасти додають аудіовізуальній складовій більше роз'яснень:



*Рис. 2.14. Епізод 1, 00:26:43: Усім відомо, що найкращим місцем для підпільної зустрічі в Лондоні є і завжди був Сейнт-Джеймський парк. Кажуть, качки так звикли отримувати корм від секретних агентів, що у них розвинувся рефлекс Павлова. Більш розбірливі качки воліють пірнати за скоринками чорного хліба від російського аташе з питань культури. Кроулі та Азірафаель зустрічалися тут вже давно.*

Ця репрезентація текстової складової адаптації може називатись «приміткою» досить обережно, адже вона одночасно схожа й на голос автора за кадром (також популярний прийом у кінематографі), проте подібна подача додаткового матеріалу задля покращення сприйняття події реципієнтом нагадує її книжковий прототип.

Говорячи про стилістичні особливості «Добрих передвісників», не можна оминати й парадокс (міркування, що містить формальну суперечність), який Т. Пратчетт та Н. Гейман вводять у твір майже з перших рядків, і які зберігаються у кіноадаптації: черниці насправді – орден сатаністок, Голод займається розробкою меню (і що, що у тому меню немає поживної цінності), Забруднення носить ім'я Сніжок та білий одяг, а Небеса прагнуть розпочати війну заради вдоволення власних амбіцій. Найвираженіші парадокси вбачаються саме у характерах янгола та демона. Кроулі не боїться ступити на священну землю храму, бо його друг Азірафаїл втрапив у халепу, і так – у Кроулі є друг, створіння, якому він довіряє. Натомість Азірафаїл парадоксально відхилений від загального уявлення про ангельську натуру – він лінкуватий, запальний, може набрехати Кроулі й керівництву, не відмовляє собі у спокусі смачненько попоїсти, хоча вони більшою мірою

зберігаються у кіноадаптації, існують епізоди, що все ж загубили парадокс першотвору.

*– Вже запізно, – зауважив Азирафаїл.*

*– Бачу, – кивнув Кроулі. – Ось що буває, якщо пхати його в рукав.*

*Він дістав бездиханого голуба з янголової мантії і дмухнув на нього.*

*Пташка вдячно закурликала і полетіла геть, стривожено озираючись.*

*– Та не голуб, – пояснив янгол. – Пес. Він десь пропав [55, с. 91].*

Цей уривок демонструє неабияке гарне ставлення демона до життя пташки: Кроулі оживляє голуба, тобто йде всупереч концепції демонів про «байдужість до живого». Натомість у кінотексті роль рятувальника відводиться Азирафаїлу:



*Рис. 2.15. Епізод 1: 00:44:59*



*Рис. 2.16. Епізод 1: 00:45:07*

Поруч за парадоксом крокують у романі і різного роду національні стереотипи та особливості, що у більшості своїй відтворюються у образах, діалогах та манері говорити. Оскільки події відбуваються на території Великої Британії (впродовж, певно тисяч років, враховуючи скільки товаришують Кроулі та Азирафаїл), автори не побоялись повністю занурити читача в культурне середовище, але при цьому не викликали у нього дискомфорт. Кінотекст знову послуговується аудіовізуальною та лінгвістичною системами задля відтворення самотності першотвору.

Наприклад, стереотипний образ англійця, втілений у Азирафаїлі, відтворюється за допомогою антуражу оточуючої персонажа дійсності, його

манері одягатися та поводитися (гра актора, його жести та міміка), а характерна британцям ввічливість зберігається у репліках:

– *Crowley, I've told you, I'm not helping you. I'm not interested. This is purely social. I am an angel. You are a demon. We're hereditary enemies. Get thee behind me, foul fiend. After you [18, ep.1].*

– *Кроулі, я вже сказав: я тобі не допомагатиму. Мене це не цікавить. У нас суто соціальне спілкування. Я – янгол, ти – демон. Ми спадкові вороги. Зникни, Сатана! Після тебе [54, серія 1].*



Рис. 2.17. Образ Азирафаїла у кіноадаптації роману.

Однак, окрім як використовувати стереотипи, книжковий та сценарний тексти активно їх висміюють, розвінчуючи роками закладені в голові уявлення:

*"Oh, yes. The American diplomat," said the angel. "Rather showy, one feels. As if Armageddon was some sort of cinematographic show that you wish to sell in as many countries as possible." [33, p. 42]*

*An American diplomat. Really? As if Armageddon were a cinematographic show you wished to sell in as many countries as possible [18, ep. 1].*

Зустрічаються впродовж фільму і безкінечна кількість чашок чаю, описаних в романі, і англійські топоніми. А ще суто британським гумором:

*It might have interested Newt to know that, of the thirty-nine thousand women tested with the pin during the centuries of witch-hunting, twenty-nine thousand said "ouch," nine thousand, nine hundred and ninety-nine didn't feel anything because of*

*the use of the aforesaid retractable pins, and one witch declared that it had miraculously cleared up the arthritis in her leg.*

*Her name was Agnes Nutter.*

*She was the Witchfinder Army's great failure [33, p. 165].*

Що зберігається у кіноадаптації у вигляді діалогу між двома відьмоловами:

*“I thought you'd tested her with a pin.”*

*“We did. Regulation-issue Witchfinder's pin. Pricked her all over.”*

*“And what was the result?”*

*“She said it cured her arthritis.” [18, ep. 2].*

Можна сказати, що наратив оповіді у кіноадаптації значно спрощується, що не дивно, зважаючи на згадані у попередньому розділі особливості побудови кінотексту та очікувань реципієнта, проте його головні сюжетотвірні елементи, національні особливості та ідіостиль можна вважати збереженими, хоч й інтерпретованими дещо іншими засобами комунікації з реципієнтом.

### **2.3. Виклики відтворення стилетвірних рис «Добрих передвісників»: роман vs. серіал**

Під час роботи з перекладом будь-якого твору роду *fiction*, перекладач повинен звертати увагу на цілу низку особливостей збереження його стилю: культурну чутливість тексту, граматичну точність перекладеного, лексику, структуру речень, використані в оригіналі літературні прийоми, тональність та настрої тексту, узгодженість вихідного та цільового матеріалів, використання різного роду діалектів, сленгу, жаргонів тощо. Особливо гостро постає питання збереження стилетвірних рис твору, сюжетною складовою якого є наявність фентезі-рис, тобто вигаданих, не повторюваних в реальному житті елементів, унікальну манеру написання та варіативність культурних нюансів.

Говорячи про відтворення роману та кіноадаптації «Добрих передвісників» українською мовою, варто звертати увагу не лише на перекладацькі стратегії, що були використані для кожного виду відтворення наративу, але й на часові межі «створення» кожного з оглянутих матеріалів. Так роман англійською мовою було вперше надруковано у 1990 році, а його кіноадаптація вийшла на екрани у 2019 році. Українські переклади не мають такого великого часового розриву: у 2018-му році видавнича група КМ-БУКС випустила переклад роману, а у 2019 з'явилося українське закадрове озвучення серіалу, виконане студією DniproFilm. Можна припустити, що вихід перекладу роману залежав від анонсу міні-серіалу, але це лише припущення, оскільки від КМ-БУКС так і не було отримано відповіді на повідомлення з низкою запитань, пов'язаних з роботою над перекладом цього роману, як не отримано відповіді й від студії DniproFilm.

Очевидно, що вихідні роман та кіноадаптація існують в одному ареалі сприйняття (не в останню чергу завдяки саме Нілу Гейману), хоч і мають значну перерву у часі своєї фізичної реалізації, а отже, очікується, що українські переклади також матимуть елементи, що пов'язують між собою роман та кіноадаптацію та створюють єдиний ареал сприйняття «Добрих передвісників» для цільової аудиторії, тим паче, що часовий розрив між виходом в Україні роману та міні-серіалу надзвичайно маленький.

Як вже зазначалось раніше, «Добрі передвісники» є одним з небагатьох адаптованих для екрану творів, які зберігають у собі автентичність та атмосферу надрукованого роману. Окрім сюжетних акцентів, акторів, підбір яких організували за безпосередньої участі Н. Геймана, та продуманої аудіовізуальної картини ми часом чуємо репліки, що майже слово в слово відтворюють книжковий текст (див. Додаток 6). Н. Гейман підлаштував оповідь під хронометраж, прибравши зайві деталі та зберігши лише головну суть сказаного. При тому, не втрачено манеру оповіді, збережено певний абсурдизм сказаного (так від історичних зведень, хай і написаних у жартівливій манері, читача/глядача одразу кидають до астрологічних

прогнозів з газет, які зазвичай піддаються доволі скептичним оцінкам), що демонструє стильові особливості Передвісників.

Але для даної роботи цікавість викликає саме питання відтворення особливості ідентичності тексту в українських перекладах книги та серіалу (див. Додаток 7). Різниця між текстами занадто очевидна і полягає не лише в скороченні низки речень з роману, але й в обраних перекладачами стратегіях. Хоч DniproFilm не вказує імена перекладачів (чи одного перекладача/перекладачки), можна припустити, що це не Бурштина Терещенко та Олесь Петік, які виконали переклад для КМ-БУКС, оскільки використані перекладацькі прийоми для кожного з текстів відрізняються (наприклад, робота з назвою часопису *Tadfield Advertiser* – «Тадфілдський вісник» – «Тадфілд Едвертайзер»), тому особливість першотворів, що полягала у частковій ідентичності лексичної складової оповіді цілком втрачено.

По-різному відбулась робота і над наявним в уривку повтором, а саме епіфорою, що супроводжує семантично-відокремлені абзаци:

**Оригінал (книга)**

*These dates are incorrect.*

*These suggestions are also incorrect.*

*This too was incorrect.*

**Переклад українською (книга)**

*Та всі ці дати – хибні.*

*Але й ці теорії також хибні.*

*Та він теж схибив.*

**Оригінал (міні-серіал)**

*These dates are incorrect.*

*Also, incorrect.*

*This too was incorrect.*

**Переклад українською (міні-серіал)**

*Ці цифри неточні.*

*Теж неточно.*

*Це теж було помилково.*

Епіфорою виступає прикметник *incorrect*, що незмінно використовується і в друкованому варіанті роману, і в його кіноадаптації (на екрані з'являється характерний штамп (див. Додаток 4). В українському перекладі ми бачимо певну варіативність.

Так у друкованому виданні використовується слово *хибний*, який у перших двох абзацах зберігає приналежність до своєї частини мови,

використаної в оригіналі (прикметник), а у третьому вже за допомогою техніки транспозиції (заміна однієї частини мови на іншу) фігурує дієслово *схибив*.

Інакша ситуація у перекладі кіноадаптації, адже замість використання транспозиції перекладач залучає синонімію, що не лише губить епіфору, але й впливає на аудіовізуальну логіку оповіді. Слово *incorrect* тут перекладається як *неточний*: у першому абзаці у якості прикметника (*неточні*), у другому – прислівника (*неточно*). А ось у третьому з'являється прислівник *помилково*, який не просто втрачає наявний в оригіналі повтор, але й викликає сприйняттєві прірви у свідомості реципієнта, оскільки після нього звучить фраза «і це точно», яка більше пасує до згаданих раніше «неточні» та «неточно». Окрім того під час відтворення даної промови на екрані з'являються «штампи», що, на відміну від українських варіацій слова «incorrect» залишаються незмінними, а отже можуть викликати сприйняттєвий дисонанс навіть у людини, що не дуже добре володіє англійською мовою. Ймовірно, причиною подібних логічних зсувів стало бажання перекладача (чи перекладачки) уникнути тавтології, за яку помилково було прийнято епіфору.

Дискомфорт для реципієнта може викликати не лише некоректне використання синонімії, але й складно вибудоване у перекладі речення, наприклад *The whole business with the fossilized dinosaur skeletons was a joke the paleontologists haven't seen yet* [33, с.16], котре КМ-БУКС переклало як *Уся ця історія зі скам'янілими рештками динозаврів була лише жартом, що досі не дійшов до палеонтологів* [55, с. 21], і котре чіпляє біглий погляд читача конструкцією «жарт, що досі не дійшов до палеонтологів».

Спроба використати у перекладі сленгову конструкцію «жарт не дійшов» більше нагадує кальку з російської мови, а тому можна було спробувати опрацювати дане речення, використовуючи більш українське «допетрати щось»: *Уся ця історія зі скам'янілими рештками динозаврів була лише жартом, до якого палеонтологи так і не допетрали/який палеонтологи поки не допетрали;* або взагалі нейтралізуючи мовні відтінки, як це було

зроблено у кіноадаптації: *«Усі ті скам'янілі скелети динозаврів були жартом, який палеонтологи досі не зрозуміли».*

Дещо неприродньо виглядає і переклад речення *This was perfectly correct on every count except for the bit about the salads* [33, с. 17], яке у книжковому варіанті перекладу виглядає як *І ці передвісники точно справдилися в усьому, крім частини про салати* [55, с. 22]. Схоже, що використовуючи слово «передвісники», перекладачі хотіли зробити додаткову алюзію до назви твору «Добрі передвісники», але припустилися семантичної помилки. Якщо звернутись до тлумачного академічного словника української мови, то можна побачити, що слово «передвісник» трактується там як *«те, що (той, хто) передвіщає що-небудь, є першою ознакою, першим вісником чогось»* [71]. Тобто, передвісник – це просто ознака, щось, що характеризує подію, а отже він не може справдитися чи не справдитися, він просто передує певній події. В уривку ж мова йде саме про *прогноз* – себто *передбачення*, яке виступає ремінісценцією пророцтв Агнеси Оглашеної, а от «передбачення» може як справдитись, так і не справдитись, адже воно є неточним та непідтвердженим припущенням, в той час як «передвісник» – це елемент сталого алгоритму події. Тому в даному випадку робота перекладача студії DniproFilm виглядає більш вдалою: *«Прогноз був напрочуд точним, за винятком рекомендації щодо салатів»*[54 ,серія 1], хоча другу частину речення також коректніше було перекласти як *«окрім/за винятком застороги щодо салатів».*

Можна відзначити також помилку, допущену під час озвучення (замість 5508 акторка озвучення каже 5580; можливо, глядач би її і не помітив (бо у книзі автори навмисне плутали дати, щоб їх твір не сприймався як історичний), проте у цей таки момент на екрані з'являється табличка, де вказано 5508 рік, і це робить хибу очевидною), а також звернути увагу на певні моменти, що хоч і здаються незначними, але грають свою маленьку роль у великому сприйнятті тексту. Наприклад, у кіноадаптації перед появою божого (розуміти «авторського») голосу на екрані видно попереджуючий надпис *«Warning. Kids! Causing Armageddon can be dangerous. Do not attempt it in your own home»*

(«Увага! Діти, влаштовувати Армагедон небезпечно. Не намагайтесь повторити це вдома»). Зазвичай фраза «не намагайтесь повторити це вдома» з'являється у передачах, суть яких полягає у проведенні різного роду експериментів (наприклад, «Руйнівники міфів») або ж коли на екрані відбувається щось небезпечно для життя: її використовують як попередження та чітку настанову не випробувати долю. І з одного боку, використання цього «попередження» у подібній формі – це притаманний пратчетто-гейманівський жарт, але з іншого боку, він носить більш глибокий характер, ніж звичайна пародія на звичну для усіх фразу: діти – це всі люди, незалежно від їхнього віку, дім – наша планета, а не лише будинок/квартира.

Окрім того, весь відеоряд серії починається зі слова *WAR* на весь екран (див. Додаток 5) – частини того самого *Warning*, і цей елемент теж не можна залишити без уваги, бо він відтворює чи не всю суть твору: дійсно, «Добрі передвісники» – це про різного роду протистояння, про проблематику війни у сучасному світі та необхідності їй запобігти. На жаль, відтворити особливість з «*WAR*» в українському варіанті малоімовірно, бо тут доречно використання клішованого виразу «*Увага! Небезпечно, не намагайтесь відтворити*», адже саме воно має більше смислового навантаження. В оригіналі ця фраза не озвучується, в українському варіанті – відтворюється вголос одним з акторів озвучення. Таке рішення, напевно, найкраще з можливих, проте складно не помітити, занадто маленьку паузу між озвученням екранного тексту та безпосереднім голосом автора. У друкованому варіанті твору можна помітити дану примітку на сторінці з інформацією про видання (Додаток). Як бачимо, навіть невеликий уривок тексту часом потребує ґрунтовної перекладацької роботи.

Окремої уваги потребує і переклад колориту першотвору, його культурних, парадоксальних та стереотипних складових. Так, наприклад, національний код закладений у одній репліці несе у собі цілу історію того чи іншого культурного маркеру.

*"Tartan straps?"*

*"Tartan is stylish."*

*Crowley growled. On those occasions when the angel managed to get his mind into the twentieth century, it always gravitated to 1950 [33, c.80].*

– *Ремінці в клітинку?*

– *Клітинка зараз в моді.*

*Кроулі зашипів. У ті (дуже рідкісні) моменти, коли янгол згадував, що надворі вже двадцяте сторіччя, далі п'ятдесятих його неможливо було зрушити [55, с.108].*

Окрім використаної у цьому перекладі техніки лексичного додавання (*зараз, дуже рідкісних*), цікавою тут є конструкція «*далі п'ятдесятих його неможливо було зрушити*», яка дещо розмиває межі часового сприйняття сказаного. Культурний маркер криється у слові *tartan*, адже це не просто «тканина в клітинку», це «шотландка», матерія в клітинку, манера візерунку якої асоціюється з Шотландією, адже використовується у шотландських національних костюмах. І саме у період з 1950-1960-ті цей візерунок був найпопулярнішим на території Британії та здобув неабиякої слави далеко за її межами. Отже, якщо перекладачі вирішили все ж генералізувати шотландський *тартан* у просту *клітинку*, то, задля збереження прихованого посилання, потрібно було замість «клітинки» використати у перекладі «тартан», і тоді конструкція «*далі п'ятдесятих його неможливо було зрушити*» повернула б вихідний сенс. У випадку ж збереження слова «клітинка», увага перекладача мала б зосередитись на відтворенні згадки про 50-ті (наприклад, «*то завше зупинявся на 1950-х*»), і у представлених після роману редакторських примітках пояснити суть прихованого послання.

У серіалі Кроулі нічого не сказав про картаті ремені, хоча вони присутні у кадрі [18 ,серія 2]. Але любов Азирафаїла до цього візерунку все ж обіграється в останній серії [18 ,серія 6], і тут перекладач студії DniproFilm попрацював винахідливіше, зберігши національну символіку:

– *A tartan collar. Really?*

– *Картатий комірець. Серйозно?*

– *Tartan is stylish.*

– *Шотландка в моді.*

Спостерігаються впродовж наративу і моменти, пов'язані з диференціацією англословних суспільств (частіше за все протиставляється Британія та Америка), які іноді представлені у вигляді лексичного різноманіття варіантів англійської мови:

– *Now, we call these biscuits. But you'll be looking at them and going, "Oh, cookies."* – *Ми називаємо їх «бісквітами». А ви «печивом».*

– *I call them biscuits. [18 ,ep. 2].* – *Я називаю їх «бісквітами». [54,серія 2].*

У цій сцені Сестра Тереза думає, що пан Янг – це американський посол, а тому, пропонуючи йому смаколики, робить нотатку стосовно слів *biscuits* та *cookies*. Обидва позначають слово *печиво*, проте перший варіант британський, а другий – американський. В українській мові повноцінно відтворити цей момент не можна, тому перекладач вирішив зіграти не на лексичних особливостях різних країн, а на різновидах продукції кондитерського мистецтва (бо бісквіти й печиво – це різні речі у кулінарії). Проте, якщо взяти до уваги той факт, що церква, в якій відбуваються події, і сімейство Янгів живуть за межами Лондона, в українському перекладі можна спробувати використати діалектне або розмовне слово на позначення печива. Оскільки ми знаємо, що в сільській місцевості та кожному регіоні будь-якої країни існують різні назви одного явища, у цьому діалозі замість слова бісквіт можна було б використати *пляцок, цястка, пундик, лакітка* тощо.

І тоді б діалог виглядав, наприклад, наступним чином:

– *Ми називаємо їх «цястками». А ви «печивом».*

– *Я називаю їх «цястками».*

У цьому випадку, Сестра Тереза назвала б «печиво» діалектним словом, як це заведено поза містами, а потім «пояснила» б, на її думку, «послу», якому навряд чи відомі діалектизми, що для нього це більш звичне слово *печиво*. Смилова складова діалогу збереглася б і виглядала так само вирашно. В романі також присутній цей епізод, проте там перекладачі взагалі

скористались генералізацією, використовуючи слово «смаколики», яким зазвичай можна охарактеризувати все ласеньке: – *Ви, звісно, нечасто таким ласуєте... У вас це називається смаколиками, а у нас – не-чи-вом [55, с. 44].* У цьому конкретному випадку перекладачі студії DniproFilm скористались більш цікавим прийомом, який до того ж виглядає набагато логічнішим: порівнювати два різні продукції однієї хлібопекарської справи (тобто, дві складові одного цілого) набагато природніше, ніж порівнювати конкретну продукцію з усією існуючою продукцією (себто ціле зі складовою).

У тій таки 1 серії 1 сезону присутнє використання британської топографічної реалії – траси M25:

– *You earned it, Crowley, didn't you? What you did to the M25 was a stroke of demonic genius, darling.*

– *Тому що ти заслужив це, Кроулі, чи не так? Те, що ти зробив з трасою M25 було верхом демонічного генія, любий.*

Для цільового українського реципієнта перекладачі скористались лексичним додаванням, використавши окреслення топоніму, а саме «траса». Це дозволяє уникнути смислової прірви, яка безумовно існує між представниками різних культур та країн.

Не варто нехтувати парадоксами й емоційно-інтонаційними особливостями першотвору, який трансформується не лише у кіноадаптації, але й у перекладі. Під час своєї першої зустрічі та доволі дружньої розмови Кроулі (тоді ще Кров-Лий) та Азирафаїл діляться переживаннями стосовно перших на Землі людей.

*He gave Crawly a worried grin.*

*"That was the best course, wasn't it?"*

*"I'm not sure it's actually possible for you to do evil," said Crawly sarcastically. Aziraphale didn't notice the tone.*

*"Oh, I do hope so," he said. "I really do hope so.*

*It's been worrying me all afternoon." [33, с. 10]*

*Янгол нервово всміхнувся до демона.*

– *Це ж був найкращий варіант, правда?*

– *Не певен, що ти в принципі здатен чинити зло, – відказав Кров-Лий із ноткою сарказму, якої Азирафаїл не помітив.*

– Ох, сподіваюся, – зітхнув янгол. – Дуже на це сподіваюсь. Бо це мене цілісний день гризе [55, с. 17].

Перше речення перекладено за допомогою техніки смислового розвитку та інверсії, а саркастичний тон Кров-Лия й неухважність Азирафаїла зростили в одне речення (*said Crawly sarcastically. Aziraphale didn't notice the tone – відказав Кров-Лий із ноткою сарказму, якої Азирафаїл не помітив*). Тут трансформації використано вдало: вони не заважають ритму оповіді, виглядають природно та мають відповідне оригіналу семантичне навантаження. Знову можна побачити повтор, покликаний закцентувати на переживаннях Азирафаїла (він двічі повторює *do hope so*), а також звуконаслідування *Oh – Ох*: з одного боку «Ох» можна було пропустити, оскільки після нього бачимо «зітхнув янгол», де дієслово «зітхнув» виражає наявність зітхання, а з іншого така тавтологія – «ох» і «зітхнув», – хоч і не несе додаткового змісту, проте може виражати крайній ступінь занепокоєння янгола.

У кіноадаптації цей діалог також присутній:

– *I do hope I didn't do the wrong thing.* – *Сподіваюся, що я вчинив правильно.*  
– *Oh, you're an angel. I don't think you can do the wrong thing.* – *Ти ж янгол. Навряд чи ти здатен на погані справи.*  
– *Oh, oh, thank-- Oh, thank you. It's been bothering me [1ep].* – *О-оух, дякую...Дякую тобі. А то весь день переймаюсь [1 серія].*

Тут акценти вже зміщуються: інтонація Азирафаїла не питальна, а вдумлива (в українському варіанті її виконали за допомогою антонімічного перекладу). У серіалі всі інтонації відтворюються голосами, що допомагає краще зрозуміти почуття персонажа, або ж побачити нові інтерпретації сказаного: так книжковий Азирафаїл не схоже, що дуже заспокоївся й відпустив бентежні думки стосовно свого вчинку, і про це свідчить його зітхання, не прикріплене відповідним прикметником. Тобто, якби він «полегшено зітхнув» або «важко зітхнув» його стан став би зрозумілим, але так

автори залишають за читачем право вгадати емоції персонажа та подумати над тим, що коїться у нього в душі. Азирафаїл серіальний після слів Кроулі про те, що ангели за сутністю своєю не можуть робити погані речі, доволі бурхливо виказав полегшення за допомогою інтонації, міміки та жестів [18, серія 1], заспокоївши сумління.

Чим цікавішим та завуальованішим виявляється сюжет та його жанрово-стилістичні особливості, тим більше викликів постає перед перекладачем. До «твірників» подібного роду романів належить, окрім вже згаданих раніше, цілий спектр елементів, як-то фразеологічні одиниці, метафоричні імена, особливості мовлення персонажів, стилістичні фігури тощо. І збереження усього цього різноманіття вимагає від перекладача неабиякої професійної майстерності та творчого хисту.

## **Висновки до розділу 2**

Художній світ «Добрих передвісників» представлений не традиційним перенесенням героя у «фентезійний» світ, а присутністю елемента магічного та екстраординарного на теренах світу реального. Така письменницька стратегія дозволяє досягнути значних сприйняттєвих результатів, адже чим більше спільних рис має світ читача й світ твору, тим сильнішим стає зв'язок між текстом та реципієнтом. Сюжет «Добрих передвісників» обертається навколо пророчого Апокаліпсису, відвернути який беруться двоє друзів, що бути такими не мали – ангел та демон. Проблематика твору охоплює цілу низку близьких людству питань: призначення людини, свобода волі, взаємовідносини між керівництвом та підлеглими, природа людської сутності, відповідальність за власні вчинки й готовність взяти цю відповідальність тощо. Відгуки глядачів англійської та української версій свідчать про те, що перенесення твору у кінопростір не просто зберегло головні акценти першоджерела, але й відзначилось професійною грою акторів та майже ідентично відтвореним наративом.

Можна твердити, що Террі Пратчетт та Ніл Гейман є взірцевими представниками літератури постмодернізму, оскільки «Добрі передвісники» характеризуються такими стрижневими рисами, як інтертекстуальність, існування в одній площині представників різних часів та культур, применшення таланту перед обставинами, очевидно присутній образ оповідача, навмисне змішання стилів, іронічність, сюжет твору, що є натяком на вже існуючі роботи, активне використання пародій тощо.

Чільними жанрово-стилістичними рисами роману можна вважати авторські примітки та метафори, гумор, наявність магічних елементів, що виступають аспектами повсякденності, розвінчання стереотипів, сильна національно-орієнтована компонента, культурні алюзії, парадокси тощо. У кіноадаптацію без опору переходять гумор, парадокс, частина стилістичних фігур книжкового нарративу проте авторські примітки (перетворюються у голос за кадром), фентезі-елементи (представлені спецефектами), алюзії та смислові маркери мають видозмінений вигляд, що підпорядковується вимогам побудови кінотексту.

Основними перекладацькими викликами роботи із першотвором-літературним текстом та похідним-кінотекстом вважаємо збереження національно-культурної компоненти, що виражалася чисельними алюзіями та стереотипами, особливості англійського гумору, відтворення лексико-семантичних зв'язків книги та фільму й формування спільної площини існування тексту та кінотексту. Щодо близькості перекладів та вихідних текстів можна зробити висновок, що головні сюжетотвірні маркери, образи та жанрово-стилістичні елементи нарративу хоч і було збережено, проте їх репрезентація мала низку відмінностей.

Наступний розділ присвячено детальному перекладознавчому аналізу стилетвірних рис художнього всесвіту «Добрих передвісників» в українських перекладах.

### РОЗДІЛ 3. ВІДТВОРЕННЯ СТИЛЕТВІРНИХ РИС ХУДОЖНЬОГО СВІТУ «ДОБРИХ ПЕРЕДВІСНИКІВ» В УКРАЇНСЬКИХ ПЕРЕКЛАДАХ

#### 3.1. Гумористичні елементи

Гумор – певно, найвизначніша риса стилю письменників. Вони використовують його усюди й завжди, стрибаючи від легких насмішок до цинічного сарказму. Саме Террі-Ніловий гумор робить «Добрі передвісники» не просто черговою повчальною книжечкою, а справжнім скарбом, адже не кожний письменник має талант обіграти дійсно серйозні теми за допомогою жартів та іронії.

Гумор взагалі, за сучасним тлумачним словником української мови, – це різновид комічного, бачення й ставлення до ситуації в жартівливому тоні [64]; психологічна реакція на недосконалість або суперечливість певного явища, в емоційно-осмисленій оцінці якого поєднуються серйозне і смішне із перевагою у смішному позитивного [53]. У літературознавстві ж гумор тлумачиться у якості одного з різновидів відображення смішного, кумедного і життєвих явищах та людських характерах, що є водночас вираженням ставлення автора до смішного і явищем рецепції [67, с. 246]. Як зазначає О. Підгрушна, гумор називають доброзичливим різновидом комічного, на відміну від гострого (сарказм, сатира) та перехідного (іронія) [72]. Проте у різних культурах поняття почуття гумору та гумор сприймаються по-різному.

Гумор може бути суто національним та загальнонаціональним; заснованим на культурних особливостях країн або ж посилянні до літературних творів. Гумористичний ефект викликає гра слів, обмовки, невірне тлумачення сказаного чи побаченого. У «Добрих передвісниках» гумор відтворює національно-культурний колорит Великої Британії, він є віддзеркаленням цілої низки проблем: соціальних, філософських тощо.

Основою британського гумору є іронія та сарказм, що знаходяться на сходинку вище простого кепкування та тривіальних жартів. І якщо для української культури іронія та сарказм використовуються лише ситуативно, то англійський менталітет вважає, що лише ситуативно їх можна не використовувати. Просоченою сарказмом може бути навіть побіжно кинута репліка про «прекрасну лондонську погоду» в особливо дощовий день. Грубо кажучи, для британців все життя – це іронічно-саркастичне переплетіння обставин.

*But demons like Ligur and Hastur wouldn't understand. They'd never have thought up Welsh-language television, for example. Or valueadded tax. Or Manchester [33, p. 21].*

*Але такі, як Лігур та Гастур, ніколи цього не зрозуміють. Вони нізащо не додумалися б до телебачення валлійською мовою. Або до податку на додану вартість. Або до Манчестера [55, с. 28].*

Тут гумор (більше навіть іронія) полягає у національних особливостях Великої Британії. Валлійська мова згадується у контексті чогось неприємного, бо історично так склалось, що з валлійською мовою у англійців конфлікт (довгий період часу вона вважалась мовою збоченців та ледацюг), але більшою мірою все ж через її особливості: головна складність полягає у великій кількості глухих та хрипких звуків, які виникають, наприклад, подвоєнням літер d та f, а також через звуки ph, ch, th, rh. Тому кажуть, що валлійська не має голосних звуків. Незвичною є й валлійська система підрахунку, бо вона схожа французьку. Про неприємність сплати податків все зрозуміло, оскільки через це товар завжди коштує більше, ніж він міг би, а людям завше не подобається прощатись з грошима. Манчестер же вважається депресивним містом, оскільки через урбаністичну кризу ХХ століття, більшість його фабрик позачинялась, активно зростало безробіття та міграція, процвітала інфляція, а тому з прогресивного промислового центру Манчестер перетворився на чи не єдине місто, де тогочасна бідність здавалась безнадійною.

В українському саркастичним перекладі все відтворено дослівно, але чи залишиться цей уривок для нашого читача? Так, якщо він розбирається в історії Великобританії та її побуті, для решти ж посмішку викличе лише згадка про податки, бо вони є у кожній країні. Трохи прояснити ситуацію змогла б перекладацька чи редакторська примітка (тим паче, що наприкінці книги їм присвячене місце), але безпосередньо цей момент вирішили не враховувати, тому залишається лише сподіватись, що загальна манера оповіді донесе до читача потрібний настрій.

Іноді комічний ефект будується на каламбурі, наприклад:

*"What's your name, lad?"*

*"Newton. Newton Pulsifer."*

*"LUCIFER? [33, p. 144]."*

В українському перекладі це також було збережено, проте через переклад прізвища *Pulsifer* як *Пульциферій* його фонетичну схожість з *Lucifer* – *Люцифером* було втрачено.

– *Тебе як звати, салаго?*

– *Ньютон. Ньютон Пульциферій.*

– *ЛЮЦИФЕР? [55, p. 191].*

Іноді абсолютну комічність може порушити не стільки розбіжність – лексична чи фонетична – скільки порушення логіки та природності цієї розбіжності, як це сталося, наприклад, під час перекладу тексту серіального [18, серія 6 ]:

– *You may need to brandish your weapon, Sergeant Shadwell. We are here to lick some serious butt.*

– *"Kick", Aziraphale. It's "kick butt". For Heaven's sake.*

– *Oh! I can't believe I just said that.*

– *Можливо вам слід приготувати зброю, сержанте Шедвел. Ми тут щоб відлизати дупи.*

– *«Надерти», Азірафаелю, «надерти дупи». Заради всього святого.*

– *Сам не розумію, як у мене це вирвалось.*

Так бачимо, що в оригінальному варіанті Азирафаїлова помилка полягає у тому, що він просто переплутав одну літеру на початку слова – одна літера, просто обмовка, а тому янгол потім так сильно і знітився. Якщо ж брати до уваги наявний переклад, то використання слова «відлизати» замість «надерти» такий, що на звичайну обмовку не схожий. Зрештою, ці слова навіть не однокорінні. Підібрати відповідну змісту пару надзвичайно складно, але як варіант можна запропонувати *надирати дуни – нализати дуни, відлатати дуни – відлизати дуни* тощо.

Комічною (проте більше у перекладі, ніж оригіналі) видалась й обмовка в діалозі між Анатомою та Адамом, який окрім іншого ще й виступає яскравим репрезентантом дитячої уяви:

*"I've been to a nucular power station. It was boring. There was no green smoke and bubbling stuff in tubes. Shouldn't be allowed, not having proper bubbling stuff when people have come all the way to see it, and having just a lot of men standin' around not even wearin' space suits."* [33, p. 125].

– *Був я на цій ядрьоній електростанції – жахлива нудота. Жодного там зеленого диму...Хоч би хімікати у колбах булькали які-небудь...Це нечесно: люди приїжджають здалеку, а у них навіть у колбах нічого не булькає. А ще там були всі ці люди, і жодного в скафандрі* [55, с. 164].

Так поширений грубо фонетичний варіант слова nuclear (а саме – *nucular*) перетворюється на українське сленгове слово *ядрьона*, а речення *It was boring* набуває гіперболізації завдяки перекладу *жахлива нудота*, де *нудота* має сильнішу емоційне навантаження, ніж просто прислівник *нудно*, а окрім того ще й чудово пасує до дитячого мовлення.

У кіноадаптації діалог хоча й збережено, проте його комічність втрачена:

*"And that's because whales have huge brains, and they're hunting them for no reason. Nuclear power stations"* – *Це тому, що у китів величезний мозок, а вони полюють на них без причини. Атомні електростанції...*

“Nuclear power stations are rubbish” –Атомні електростанції нісенітниця  
 “Yes! Yes, they are” – Так, саме так!  
 “We went to one on a school trip, and there was nothing bubbling, and there wasn't any green smoke, and there weren't anyone in those space suits. And it was so dull.” [ep.3] – Ми їздили на шкільну екскурсію і там нічого не було. Ніякого зеленого диму і в скафандрах нікого не було. Така нудота. [серія 3]

Головний комічний елемент, відтворений в перекладі роману, а саме «ядрьона» тут використано не було, оскільки від початку перекладач (чи перекладачка) вирішив використовувати словосполучення «атомна електростанція», слово *rubbish* набуло формальності (замість *нісенітниця* можна було використати *фігня, дурня, казна-що, химині кури* тощо). Єдине, що більш-менш зберігає настрій діалогу та індивідуальне мовлення Адама – це фраза «така нудота», що стала перекладом оригінального «*and it was so dull*». Більшою мірою саме у такому вигляді ми й зустрічаємо англійський гумор на сторінках роману. Його складно передати, зберігши автентичність та оригінальне звучання, а всі переклади загалом применшують яскравість відтінків англійського гумору.

Набагато простіше працювати з транснаціональним гумором, тобто таким, який будується на зрозумілих представникам всіх національностей принципах: зазвичай це теми побутові, не пов'язані з політикою, особливостями будови граматики мови чи менталітету нації.

*Crowley said nothing. Plan A had worked. Plan B had failed. Everything depended on Plan C, and there was one drawback to this: he had only ever planned as far as B. [33, p. 211]*

*Кроулі промовчав. План А спрацював. План Б не вдався. Все залежало від плану В, але той мав один недолік: Кроулі запланував лише В [55, с. 277].*

Тут перекладачі хоч і виконують одомашнення абетки, проте ця трансформація аж ніяк не вплинула на контекст та сприйняття захованої у

речення іронії. До інших прикладів транснаціонального гумору можна віднести уривки:

*"My people are more than happy for it to happen, you know. It's what it's all about, you see. The great final test. Flaming swords, the Four Horsemen, seas of blood, the whole tedious business." He shrugged.*

*"And then Game Over, Insert Coin?" said Crowley . [33, p. 43].*

– Але мої дуже радіють, що цей день наближається. Адже все до цього прямувало. Останнє велике випробування. Палаючі мечі, Чотири Вершники, ріки крові увесь цей фарш, – низав плечима він.

– А потім що? «Кінець гри. Вставте монетку, щоб почати знову»? [55, с. 58] (Тут згадуються всім відомі ігрові автомати, точніше – фраза, яка з'являлась щоразу, коли гравець хибив і програвав; а тому обіграна іронія також загальнозрозуміла.)

*You can't kill me. There'll be paperwork.*

*Ви не можете мене вбити. Це така паперова тяганина. [54, серія 3] та багато-багато інших.*

Як можна помітити, гумор хоч і сприймається, як щось легке та веселе, проте нерідко чіпляє серйозні теми та допомагає впоратись зі складними навколишніми обставинами. Він дивовижним чином здатний поєднати у собі філософську та дурнувату думки, співчуття виказати насмішкою, а за веселістю тону сховати глибокий смуток. Комедія часом може крити у собі більше болю, ніж найвищого гатунку трагедія.

Виділити найкращу стратегію для опрацювання гумору, іронії чи сарказму надзвичайно складно, оскільки вона залежить не лише від ступеня національної приналежності твору, але й почуття гумору самого перекладача. У питаннях перекладу гумору головною метою для кожного спеціаліста є збереження комічного ефекту, а тому задля досягнення цієї мети може бути використано як дослівний переклад, так і доместикацію, модуляцію, есплікацію, конкретизацію тощо. Тобто, все, що може створити такий самий

вплив на реципієнта, що й у першоджерелі, на основі якого й було виконано транскреацію наративу.

### 3.2. Алюзії

Хоча різноманітні джерела стверджують, що інтертекстуальність – це здобуток епохи постмодернізму, абсолютно погодитись з таким твердженням було б неправильно, оскільки тексти, що у своєму наративі мають посилання або концепції існуючих раніше творів, думок, цитат можна знайти на будь-якій сходинці літературної еволюції.

Існує безліч визначень інтертекстуальності, а Грем Аллен навіть говорить про те, що інтертекстуальність – це один з найчастіше вживаних та зловживаних термінів сучасної критичної термінології [1, с.11]. Проте задля загального окреслення даного поняття можна скористатись тлумаченням літературознавчої енциклопедії, де інтертекстуальність окреслюється як використання ліричних, фольклорних, літературних тощо текстів у новому літературному дискурсі [67, с. 431].

«Добрі передвісники» хоч і відносяться до жанру фентезі, проте сценою їх подій виступає наш світ, а отже перетин з реальною культурою неминучий і наявну в наративі інтертекстуальність легко помітити та пояснити. Ж. Женетт розрізняв п'ять типів транстекстуальних відношень, серед яких говорив про «текст у тексті», що відтворювався за допомогою гри цитат, алюзій, плагіату тощо [48, с. 21].

Саме алюзіям належить провідне місце у художньому світі «Добрих передвісників». Алюзія – це художній інтертекстуальний прийом використання автором у тексті лаконічного натяку, відсилання до певного літературного джерела, явища культури, історичної події з розрахунку на ерудицію реципієнта, який повинен зрозуміти закодований зміст [67, с. 57].

Серед найпомітніших алюзій твору можна виділити:

- 1) використання великої кількості відсилань до біблійних мотивів, серед яких – Вершники Апокаліпсису, інтерпретовані в нашу реальність, сад Едему, Адам (юний хлопчик, один з головних героїв твору) тощо;
- 2) посилення на міфологію (кракен, Цербер та інші);
- 3) паралельні мотиви інших апокаліптичних історій: «Омен» та «Путівник по Галактиці для космотуристів»;
- 4) цитати та посилення на Шекспіра;
- 5) алюзія на «великого звіра» Алістера Кроулі та його зв'язок з окультизмом;
- 6) згадка великої кількості відомих музичних груп та тексти їх пісень (наприклад, Queen, Velvet Underground) та інші.

Алюзії – це складні мультисемантичні елементи тексту, що є не лише репрезентантами культурного коду першоджерела, але й маркерами смислів та доказом тісного зв'язку з оточуючим нас світом. Проте аби виявити алюзію перекладачу потрібно володіти бодай фоновими знаннями про вихідну культуру та бути ерудованим, адже алюзія може бути як очевидною, так і прихованою. Найбільшим помічником у пошуку алюзій може бути сам текст, де вони використовуються, а точніше – його контекстуальні підказки, які можуть критись в історичних, культурних чи літературних посиланнях. Допомогти може і наявна до твору критика, інтерв'ю автора або «інший погляд на речі» (іноді різноманітні онлайн-платформи, де читачі та глядачі діляться своїми враженнями про твори допомагає звернути увагу на ті чи інші нюанси наративу).

Серед перекладацьких прийомів для роботи з алюзивними компонентами тексту можна назвати транскодування, імплікацію, експлікацію, підбір еквівалента, семантичне калькування, уточнювальний переклад, компенсація, переклад аналогом та інші. Оскільки головна мета при роботі з алюзіями полягає у її збереженні та доступності для реципієнта (на тому рівні, на якому це зроблено в оригінальному творі), то перекладацькі рішення можуть бути варіативними та залежати від кожної алюзії окремо.

У «Добрих передвісниках» кількість використаних алюзій вражає. При тому, автори так майстерно вплітають їх в оповідь, що часом навіть складно зрозуміти: це цитата величного минулого чи власна вигадка персонажа. Серйозним викликом для перекладачів стає і той факт, що «Добрі передвісники» – це не просто представник іншої культури, але й іншої епохи. Особливо гостро це могли відчутти саме перекладачі роману, оскільки першоджерело вийшло аж у 1990-му році, тож навіть ті «закордонні мотиви», що могли бути відомі українському поколінню 90-х, можуть стати каменем спотикання покоління, що знайомиться з романом у 2018 (рік появи українського перекладу твору). Кіноадаптація також має приховані посилання та відсилки до певного маркеру історій, але там алюзивні елементи можуть частково відтворюватись за допомогою аудіовізуальної складової кінотексту, що, безперечно, зменшує кількість перепон для перекладача, проте не применшує їх складності.

Розглянемо декілька прикладів алюзій світу «Добрих передвісників» – його роману та кіноадаптації. Наприклад, активно використовуються та вплітаються в канву оповіді рядки з відомих пісень. Зважаючи на те, що музика та музичні твори різноманітного жанру повсякчас з'являються в історії, супроводжують її (як і кожного з нас у повсякденному житті), наявність подібного роду алюзій зовсім не дивує:

**Оригінал (книга)**

*Don't bother to thank me, just do everyone a big favor and don't let the sun go down on you here. [33, с. 10].*

**Переклад українською (книга)**

*Не дякуйте, прошу, просто зробіть усім послугу й не накликайте на себе тут біди [55, с. 17].*

**Оригінал (міні-серіал)**

*Don't thank me. And don't let the sun go down on you here. [18, ep.1].*

**Переклад українською (міні-серіал)**

*Не дякуйте і йдіть звідси швидше [54, с.1]*

Рядок *don't let the sun go down on you* напрочуд схожий на пісню Елтона Джона «*Don't let the sun go down on me*». Алюзії до текстових творів, що не

мають українських перекладів перекладати найскладніше, тому що у більшості випадків вони просто загубляться, як це й сталося у наведеному вище прикладі. Перекладачі обох видів тексту замінили алюзію на семантично схоже «вам вже час йти», і хоч кожний з текстів втрачає алюзію, це жодним чином не впливає на контекст уривку чи його сюжетні маркери.

Ще одна алюзивна згадка пісні зустрічається у діалозі двох демонів – Гастура та Лігура:

**Оригінал (книга)**

*It'd be a funny old world, he reflected, if demons went round trusting one another.* [33, с. 22].

**Переклад українською (книга)**

*Химерний був би світ, подумав він, у якому демони довіряють одне одному* [55, с. 30].

**Оригінал (міні-серіал)**

*. It'd be a funny old world if demons went around trusting each other.* [18, ep.1].

**Переклад українською (міні-серіал)**

*Кепські були б справи, якби демони раптом почали довіряти одне одному* [54, с.1]

«Funny Old World» – це пісня Бенні Хіллом 1986 року, у кліпі якої відбувається щось дивне й химерне, де всі танцюють, намагаються змінити пластинку тощо. Тобто, все, що там відбувається, можна назвати трохи божевільним та дивним. Окрім того не варто забувати й про те, що слово funny в англійській мові має декілька тлумачень, а саме: 1) такий, що змушує сміятись, 2) дивний, 3) неправильний/незаконний, 4) божевільний, 5) хворий тощо. Тобто, використана перекладачами роману експлікація (уточнення поняття) виглядає вдало, а використаний прикметник «химерний» дозволяє відтворити більше сприйняттєво-образних відтінків, ніж просто «божевільний», адже *химерні* речі можуть як розсмішити, так і викликати занепокоєння. У перекладі кіноадаптації перекладачі скористались більш звуженим за значенням та, можна навіть сказати, антонімічним «кепські справи», що трохи змінює акценти сприйняття Лігуром (а фраза належить саме йому) ситуації, проте не псує контекст

Проте є пісенні алюзії, що зберегли свій оригінальний вигляд:

**Оригінал (книга)**

"The Powers that Be seem to be satisfied," he said. "Times are changing. So what's up?" [33, с. 21].

**Переклад українською (книга)**

Вищі сили не висловлювали незадоволення, – зрештою відрізав він. – Часи змінюються. Отже, що тут у вас? [55, с.28].

**Оригінал (міні-серіал)**

They love me down there, guys. Times are changing. So...what's up? [18, ep.1].

**Переклад українською (міні-серіал)**

Мене там внизу обожають. Часи змінюються. То...з чим завітали? [54, с.1]

Алюзія *Times are changing* така загальноживана в англomовному суспільстві, що деякі словники трактують її як ідіому, але її першоджерело – це назва та головний повтор пісні Боба Ділана «*The Times They Are A-Changin'*». І хоча в цільовій аудиторії посилання на Боба Ділана зрозуміє не кожний, проте прийом калькування в даному випадку дозволив відтворити оригінальну алюзивну компоненту уривку, а будь-яке збереження першоджерела в перекладі завжди грає на користь відтворення авторського ідіостилю.

Присутні в текстах й алюзії до літературних творів.

**Оригінал (книга)**

It wasn't a dark and stormy night. [33, с. 17].

**Переклад українською (книга)**

Це не була темна і грозова ніч [55, с.54].

**Оригінал (міні-серіал)**

It wasn't a dark and stormy night [18, ep.1]

**Переклад українською (міні-серіал)**

Ніч не була темною і грозовою. [54, с.1]

*It was going to be a dark and stormy night* – це англomовне літературне кліше, започаткував яке Едвард Булвер-Літтон у своєму романі «Пол Кліффорд». Зазвичай у таких випадках алюзію перекладають за допомогою підбору еквівалента, себто – шукають твір, на який використана алюзія, українською мовою та беруть звідки переклад потрібного речення. Одразу варто зазначити, що це не є плагіатом та паразитуванням на чужій праці.

Навпаки, дана стратегія найкраща під час роботи з інтертекстуальністю, оскільки такий підхід допомагає вибудувати потрібні містки між історіями. Однак важко сказати, чи скористались нею перекладачі «Добрих передвісників», оскільки власні пошуки україномовного «Пола Кліффорда» на просторах мережі інтернет знайти не вдалося. Цілком ймовірно, що цього перекладу не існує.

Можна віднайти і цитати відомих науковців, наприклад, в наративі використано слова Альберта Ейнштейна «*God does not play dice with the universe*» [33, р. 16], що у перекладі роману виглядає як «*Бог не грає в кості зі всесвітом*» [55, с. 22], а в кіноадаптації – «*Бог грає зі всесвітом зовсім не в кості*» [54, с.1]. Оскільки даний вислів фізика популярний в україномовному середовищі (принаймні в його фізико-теоретичній сфері), то інверсія в побудові перекладу не впливає на сприйняття та впізнаваність цитати реципієнтом, оскільки суть та головні лексичні елементи її збережено.

Звичайно це лише кілька прикладів захованих серед рядків «Добрих передвісників» алюзій, проте вони яскраво демонструють професійну роботу письменників над створенням тексту в тексті, відтворюють присутність поруч з оповіддю силуету як англійської, так і всесвітньої думки, що живе у інших творах та впливає на світосприйняття персонажів. Така стратегія ще дужче «вдихає життя» у «Добрі передвісники», наближує їх до реципієнта та створює відчуття присутності всіх персонажів у нашому реальному світі, адже не тільки їх зовнішній вигляд, але й стиль життя, вподобання та смаки будуються на тому самому культурно-мистецькому фундаменті, що й наші з вами.

Для найкращого відтворення алюзії, звичайно, підходить прийом підбору еквівалента, який дозволяє майже повноцінно зберегти її у цільовому тексті, проте головною метою перекладача є відтворення її посилення, впізнаваність реципієнтом, а тому він може користуватись іншим доступним інструментарієм перекладацьких транс креацій: експлікацією, калькуванням, семантичним аналогом тощо.

### 3.3. Стилiстичнi фiгури

У Роздiлi 2 цього дослідження ми вже дослідили поняття «стиль» та визначили, що стиль твору є сукупністю використаних та відтворених у ньому мовних засобів, що створюють, так би мовити, відповідну до історії атмосферу. У художній літературі за надання тексту естетичної цінності, здатної вплинути на сприйняття історії читачем, відповідають стилістичні фігури.

Стилiстична фiгура – синтаксичний зворот, що порушує мовнi норми, вживається для надання мовленню емоційного, емоційно-iмперативного забарвлення [68, с. 432]. Фiгури мовлення почали вивчати ще у часи античностi, розглядаючи їх використання у тогочаснiй риторицi, пiсля того як Аристотель зрозумiв, що у здатностi мовця переконувати лежать певнi фiгуральнi одиницi, здатнi вiдображувати суть сказаного у декiлькох словах або ж по-особливому побудованому реченнi.

У стилістиці тропи вважаються окремою цілісною системою виражальних засобів, оскільки у їх створені беруть участь різного роду семантичні трансформації, що можуть породжувати зовсім нові смисли, їхні зв'язки та переходи мають певні тотожності та відмінності, а також для їх коректного відтворення обов'язково необхідний контекст.

Л. Мацько пропонує поділяти стилістичні фігури складаються на три типи виражальних засобів мови: фігури заміщення (метафора, метонімія тощо), фігури сумісності (порівняння тощо), фігури протилежності (антитеза, оксиморон тощо). І. Качуровський говорить про фігури накопичення (анаформа, епіфора, антистрофа тощо), фігури конструкції (інверсія, атанакласис тощо), фігури мислення (зевгма, апофазія тощо). Але більш загальноприйнято говорити про фігури мовні, фігури слова (стилістичні) та фігури думки.

Зазвичай при перекладі стилістичних фігур перекладач або просто копіює їх, зберігаючи оригінальні особливості, або ж шукає у вихідній мові

таку фігуру, що за своїм прагматичним відтінком буде виступати аналогом оригінальної конструкції (тобто, використовувати принцип стилістичної компенсації), адже не так важливо передати лексичну складову, скільки її смислове навантаження.

Першотвори «Добрих передвісників» як і будь-які інші твори жанру фентезі (та художньої літератури загалом) не стали виключенням з правил, та містять цілу низку емоційно-імперативних елементів. Розглянемо деякі з них.

Одним з найбільш вживаних тропів в романі виступає епітет. Епітет – це троп, виражений переважно прикметниками, що образно наголошує на характерній ознаці, одиничній якості певного предмета або явища і, потрапивши у своє семантичне поле, збагачує його смисловим та емоційним нюансом [67, с. 342].

<b>Оригінал</b>	<b>Переклад (книга)</b>	<b>Переклад (міні-серіал)</b>
<i>Didn't you have a flaming sword?</i> [33, с. 9]	<i>Слухай, а в тебе ж був полум'яний меч?</i> [55, с.16]	<i>У тебе хіба не було полум'яного меча?</i> [54, 1 серія]

Почасти епітети залишаються у кіноадаптації у складі оригінальних книжкових реплік, почасти відтворюються лише словосполученням, проте зберігають свій оригінальний флер:

<b>Оригінал</b>	<b>Переклад (книга)</b>	<b>Переклад (міні-серіал)</b>
<i>Sullen menace</i>	<i>Гнітюча загроза</i>	<i>Зловісність</i>
<i>Eternal triumph</i>	<i>Вічний тріумф</i>	<i>Вічний тріумф</i>
<i>Glorious destiny</i>	<i>Славна доля</i>	<i>Велике призначення</i>

Навіть на цих прикладах можна помітити, що переклад епітетів було виконано різноманітними перекладацькими прийомами, які полягали у виключенні (*menace* у перекладі міні-серіалу втратила свою описово-емоційну характеристику), дослівному перекладі, емоційній градації (*призначення* має набагато сильніший сприйняттєвий відтінок, ніж *доля*) тощо.

Зазвичай завдяки лексичному різноманіттю нашої мови у перекладачів не виникає проблем під час роботи з епітетами. Зрештою, якщо не знайти

відповідне за прагматичною складовою слово, його завжди можна створити завдяки різним словотвірним технікам.

Варіативним та вживаним є й порівняння. Порівняння – троп, що полягає у поясненні одного предмета через подібний до нього інший, зіставленні їх за допомогою компаративної зв'язки, тобто єднальних сполучників [68, с. 248]. Це один з найпоширеніших для використання тропів у літературі.

<i>Оригінал</i>	<i>Переклад (книга)</i>	<i>Переклад (міні-серіал)</i>
<i>I said, that one went down like a lead balloon</i> [33, с. 9]	<i>Я сказав, що це було повне фіаско</i> [55, с.15]	<i>Жарт не надто вдався</i> [54, серія 1]
<i>Think of it as a microcosm of the universe.</i> [33, с. 91]	<i>Це як всесвіт у мініатюрі</i> [55, с. 123]	<i>Уяви, що це все світ в мініатюрі</i> [54, серія 2].

У першому прикладі, наприклад, *went down like a lead balloon* – це насправді ідіома на позначення цілковитого провалу справи або чогось, що викликало розчарування. Тому перекладачі друкованого варіанту твору використали семантичну аналогову заміну, скориставшись звичною для українців фразою «це повне фіаско», а ось перекладач студії DniproFilm виконав варіативний переклад, відобразивши не притаманні оригіналу лексичні складові, і при цьому навіть загубив сенс сказаного, адже «не надто вдалось» та «провалилось» – мають різну градацію невдачі. Другий приклад демонструє повноцінне відтворення порівняння всесвіту з мініатюрою.

Проте велика частка порівнянь з роману видозмінилась у міні-серіалі, зважаючи на особливості побудови кінотексту. Наприклад, порівняння з уривку: *Hair streaming in the wind, cloak ballooning behind her like a sheet anchor, she let the two-wheeled juggernaut accelerate ponderously through the warm air* [33, с. 77]. *Sheet anchor* відноситься до корабельної термінології і перекладається як *плавучий якір*. Це конструкція, зшита з міцної тканини, схожа на парашутний купол і слугує для стабілізації невеликого судна, коли те дрейфує, або ж у якості гальма під час різноманітних аварій. Використання

порівняння, пов'язаного з морем, не викликає здивування, оскільки британці так тісно з тим морем пов'язані, що у їхньому стилістичному вжитку неймовірна кількість фігур (особливо метафор), пов'язаних саме з морем. Це, до слова, також можна вважати за культурно-національну особливість. Але якщо для британців це порівняння, вірогідно, є вживаним й зрозумілим, то українці можуть відчутти себе дискомфортно, стикнувшись з ним у тексті. Тому у книжковому варіанті перекладу скористались більш зрозумілим цільовому (себто українському) реципієнту образом: *Вітер розвіяв волосся Анатемі і напнув її накидку, немов парашут, коли вона дала своєму залізному коню змогу вільно мчати крізь тепле нічне повітря* [55, с. 104].

Що ж стосується кіноадаптації, то тут порівняння знайшло відображення у позавербальній системі, проте не так яскраво:



Рис. 3.1. Уривок з епізоду 2 00:41:50

Хоча одяг актриси й тріпоче від поривів вітру, проте він пошитий з цупкої тканини, який не дозволяє створити заданий книжковим порівнянням ефект.

Не можна оминати увагою й гіперболу – троп, для якого характерне надмірне перебільшення особливостей чи ознак предмета, явища або дії задля увиразнення та більшої переконливості художнього зображення, вираження емоційного ставлення до нього [67, с.227]:

*There was a sound like a **thousand** metal voices shouting "Hail!" cut off abruptly.* [33, с. 69]

*Раптом прогримів звук, ніби **тисячі** металевих голосів в унісон вигукнули «Слава!» й одразу змовкли* [55, с. 92]

Тут вона ховається у кількісному показникові голосів і слугує у якості відображення того, наскільки голосним та дужим міг бути той вигук. Загалом гіпербола широко представлена в романі, тоді як в кіноадаптації вона губиться на лексичному рівні й відтворюється за рахунок кінематографічних особливостей процесу: спецефектів, куту зйомки сцени, використання відповідного кольорового спектру тощо. Хоча зрідка її все ж можна помітити й у діалогах:

*"Big brains. That's my point. Size of. Size of. Size of damn big brains. And then there's the whales. Brain city, take it from me. Whole damn sea full of brains."*  
[33, p. 48]

– Вони у них великі. Ось у чому справа. Розмір...Роз-з-змір...У розмірі їхніх бісових мізків. А ще ці кити. Куна мізків. Море мізків, якщо спитаєш моєї думки. Бісова куна мізків у бісовому морі. [55, с. 66]

Гіпербола тут використовується на позначення великої кількості та підсилюється пейоративом (*damn – бісова*) й конструкцією *brain city*, де *city* використовується у значенні «a large quantity of something; usually used in the expression 'It's X city (in here)»[Urban Dictionary. Режим доступу: <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=city> ].

Але, що цікавіше, вона зберігається й у кіноадаптації:

*Big brains, the size of... damn big brains. Not to mention the whales. Brain city, whales* [18, 1 ep]

*Великий мозок завбільшки...До біса великий мозок. Не кажучи вже про китів. Ціле море мізків.* [54, 1 серія]

Бачимо, що під час перекладу в обох варіантах було використано метод підбору семантичного аналогу задля збереження «розмовності» сказаного, зважаючи, що репліка звучить у діалозі, та відтворення наявної у реченні гіперболи.

Вже згаданий у цьому дослідженні *повтор* також активно використовується у тексті та є більш схильним до лексичного відтворення сюжету. Повтор використовується задля того, аби підкреслити головне слово,

словосполучення, речення у тексті, звернути окрему увагу читача на нього та виділити семантично-стилістичні особливості написаного. Наприклад, він здатен насупити фарби довкола певного твердження:

**Оригінал (книга)**

*Just because it's a mild night doesn't mean that dark forces aren't abroad. They're abroad all the time. They're everywhere. [33, с. 17].*

**Оригінал (міні-серіал)**

*Just because it's a mild night doesn't mean that the forces of evil aren't abroad. They are. They are everywhere [18, ep.1].*

**Переклад українською (книга)**

*Ніч, яка видалася приємною, ще не означає, що темні сили не чинять свої темні справи. Вони чинять їх постійно. Вони усюди [55, с. 23].*

**Переклад українською (міні-серіал)**

*Те, що ніч тиха, не означає, що сили темряви не всюди. Це так. Вони скрізь.[54, с.1]*

В оригіналі повторенню піддається конструкція *They are*, яка має навіть певну емоційну градацію, що забезпечується використанням слова *everywhere*. Переклад роману зберігає наявну стилістичну фігуру. У перекладі кіноадаптації повтор опускається, а сам уривок виглядає дещо стилістично некоректним через використання *це так*. Одразу виникає питання як «так»? Як варіант можна було перекласти наступним чином:

*Якщо вночі тихо, це не означає, що сили зла далеко.*

*Вони поруч.*

*Вони всюди.*

Під час відтворення мовлення персонажів у певному стані (наприклад, алкогольному сп'янінні), повтор у перекладах зберігається краще:

**Оригінал (книга)**

**Переклад українською (книга)**

"The point is," said Crowley, "the point – *Справа в тому...справа в тому. В is. The point is.*" He tried to focus on *тому...– Кроулі щосили намагався Aziraphale.* *сфокусувати погляд на*

"The point is," he said, and tried to think *співрозмовникові.*  
of a point. – *Справа у тому, – повторив демон,*  
"The point I'm trying to make," he said, *намагаючись зрозуміти, в чому все-*  
brightening, "is the dolphins. That's my *таки була справа. – Справа, про яку я*  
point." [33, с. 48]. *хочу сказати...справа у дельфінах!*

*Ось у чому справа! [55, с. 66].*

**Оригінал (міні-серіал)**

*My point is-- My point is, dolphins. That's my point. [18, ep.1].*

**Переклад українською (міні-серіал)**

*Я хилю...Я хилю до дельфінів. Ось до чого.[54, с.1]*

Варто згадати ще один троп, який активно використовують у жанрі фентезі, і який гордо став одним з впізнаваних тропів твору «Добрі передвісників» – антономазія. Суть антономазії полягає у вживанні власного імені замість загального, тобто створення оцінної характеристики, що також може замінювати ім'я або власну назву на описовий зворот [67, с. 80]. Антономазія явно виражена у згадках хлопчика – сина Сатани – Адама:

*This child is the Adversary, Destroyer of Kings, Angel of the Bottomless Pit, Prince of This World and Lord of Darkness [18, серія 1].*

*Ось породження Сатани, Руйнівник Царств, Янгол Безодні, Князь Світу цього і Владика Темряви [54, серія 1].*

Антономазією можна назвати й імена Чотирьох Вершників Апокаліпсису: *Смерть, Війна, Голод, Забруднення* (осучаснений варіант *Мору*).

Взагалі власні імена в «Добрих передвісниках» носять доволі промовистий (часом навіть метафоричний) характер.

Наприклад, на перших сторінках твору ім'я Crowley звучить як Crawly, що походить від дієслова *crawl* (*повзати*). Кроулі демон, той самий Змій, що підмовив Єву *скуштувати яблучко*, а змії – плазуни, тож легко здогадатись,

звідки він мав таке ім'я. На підтвердження цієї здогадки можна потім зустріти його пояснення зміни імені на Антонія Дж. Кроулі (Anthony J. Crowley): «*Crawl-y just wasn't really doing it for me. It's a bit too...squirming-at-your-feet-ish*» [18, серія 3]. Щоправда, ця примітка з'являється вже у кіноадаптації роману, проте сценарій до нього писав Ніл Гейман, а тому можна цілковито на нього спиратися.

Сестра Марія Базікало (Mary Loquacious) дійсно та ще щебетуха, а у Анатеми Пристрійт (Anathema Device) красномовні що ім'я, що прізвище: Пристрійт+т може позначати на велику кількість різноманітних інструментів, які вона використовує у роботі, а *Анатемами* називали людей, відлучених від церкви (дівчина та весь її рід – «відьми», а відьом завжди вважали проклятими).

Двоплощинне сприйняття сюжету взагалі можна помітити ледь не з перших сторінок книги, сповнений твір й неймовірною кількістю метафор, що є традиційною характеристикою жанру фентезі, адже саме на перенесенні значень одного явища у контекст іншого – більш зрозумілого й простого для реципієнта – впливають на адекватне сприйняття твору. Загалом метафори Передвісників пов'язані з едемівською тематикою, грають на янголо-демонських стереотипах та відображають головні сюжетні маркери, а тому і їх коректне відтворення можна назвати ледь не найнеобхіднішим завданням для перекладача. Наприклад,

**Оригінал (книга)**

*He couldn't see why people made such a fuss about people eating their silly old fruit anyway, but life would be a lot less fun if they didn't. And there never was an apple, in Adam's opinion, that wasn't worth the trouble you got into for eating it. [33, c. 332].*

**Переклад українською (книга)**

*Адам, якщо чесно, не міг зрозуміти, чого б це люди так навісніли, якщо хтось вирішить почастуватися їхніми дурними фруктами. Але зрештою, без цього було б набагато нудніше жити. На його думку, ще не було такого яблука, що не було б*

варте отриманих через нього  
неприємностей [55, с. 429].

**Оригінал (міні-серіал)**

*He couldn't see why people made such a fuss about people eating their apples. But life would be a lot less fun if they didn't. And there never was an apple, in Adam's opinion, that wasn't worth the trouble you got into for eating it. [18, ep.6].*

**Переклад українською (міні-серіал)**

*Він не міг зрозуміти, чому люди піднімали такий галас, коли хтось їв їхні яблука. Але без цього життя стало б менш цікавим. І завжди є яблуко, на думку Адама, гідне тих проблем, які ти створюєш собі.[54, с.6]*

Бачимо, що метафоричне зображення вибору людей, їхнього власного рішення, що не залежить від думки інших та відповідальність за обраний шлях, втілені в образі яблука з дерева (алюзії до того найпершого едемівського яблука), відтворені у перекладі тими лексичними одиницями, що й в оригіналі, а це дозволяє транскреаціювати оригінальний сенс авторської думки.

Спектр стилістичних фігур та прийомів кожного художнього твору неймовірно колоритний. Він створює атмосферу історії, дозволяє відтворити характерні для неї символи, захвати глибокі змісти та викликати у читача відповідну до описаної ситуації емоцію. Згадані вище стилістичні фігури – лише вибірккові приклади, покликані виконати побіжний аналіз перекладу найяскравіших стилістичних особливостей роману, проте на основі їх транскреації у цільовій мові, можна зробити висновок, що максимальне збереження оригінального образу, закладеного у ту чи іншу стилістичну фігуру, дозволяє трохи стерти межі між автором та читачем/глядачем, бодай частково відтворити оригінальні смисли. Потрібно перекладати не лише форму, але й зміст стилістичної фігури, а це означає – спробувати відчутти потрібну тональність контексту, в якому знаходиться епітет, порівняння, метафора та інші.

### 3.4. Ідіоми

Ми вже говорили про зіткнення не тільки культур, особистостей, традицій, способів мислення, але й мов. І одним із визначних аспектів перекладацької діяльності є переклад фразеологічного складу мови.

Фразеологізм – це усталений зворот, стійке поєднання слів, що виступає в мові як єдиний, неподільний і цілісний за значенням слів [76]; на відміну від звичайного словосполучення фразеологізм має жорсткий та обов'язковий зв'язок між елементами.

Український дослідник П. Дудик склав змістовну класифікацію, де вирізняє п'ять типів фразеологічних одиниць, першим з яких виступає ідіома або ідіоматичне сполучення слів – такі конструкції є семантично неподільними й синтаксично нерозкладними; зміст ідіоми ніколи не виходить з лексичних значень її складників [56, с. 175–179].

Зазвичай в перекладознавстві виділяють 4 головні шляхи перекладу ідіом, а вибір тієї чи іншої тактики опрацювання цієї фразеологічної одиниці залежить від природи ідіоми та контексту в якому вона вживається:

1. Калькування. Калькування це буквальний переклад ідіоми. Цим методом перекладаються зазвичай прислів'я, приказки тощо. Наприклад, *it's better to be safe than sorry* – *краще попередитися, ніж пошкодувати*.

2. Описовий переклад. Полягає у тому, аби вільною комбінацією слів у мові, якою здійснюється переклад, передати сенс ідіоми. Зазвичай цей метод використовують у випадку відсутності еквіваленту та аналогу у мові перекладу, однак все залежить від вибору перекладача. Наприклад, *a skeleton in the cupboard* – *сімейна таємниця, неприємність, яку ховають від сторонніх очей*.

3. Фразеологічний еквівалент. Використання у мові перекладу ідіоми, цілком відповідної до оригінального. Наприклад, *to play with fire* – *грати з вогнем*.

Використання еквівалентів дозволяє якомога якісніше та чіткіше відтворити посил оригіналу, тому свою роботу з перекладом таких одиниць

перекладач починає саме з пошуку еквівалентної конструкції. Однак, варто зазначити, що фразеологічних еквівалентів відносно небагато.

4. Підбір ідіоматичного аналогу. Пошук ідіоми у мові, якою здійснюється переклад, як хоч і не схожа за формою до ідіоми-оригіналу, однак несе той самий сенс та посил. Наприклад, *rain cats and dogs* – дощ ллє, як з відра; дощ як з-під ринви.

До додаткових методів можна додати також антонімічний переклад (передача негативного значення за допомогою позитивної конструкції та навпаки), комбінований переклад (поєднання декількох методів перекладу ідіом, завше калькування та опис, аналог), лексичний переклад (використовується, коли явище в одній мові є ідіомою, а в іншій – словом; більшою мірою це дієслова).

Наведемо декілька прикладів перекладу ідіом з твору «Добрі передвісники», а саме використання їх у романі та адаптації до кінотексту.

**Оригінал (книга)**

"*Luck of the devil*," muttered the angel. [33, с. 92].

**Оригінал (міні-серіал)**

"*Luck of the devil*" [18, ep.2].

**Переклад українською (книга)**

Диявольська вдача, – пробурчав янгол [55, с. 124].

**Переклад українською (міні-серіал)**

– Якесь диявольське везіння. [54, с.2]

Ідіома *the luck of the devil* використовується для позначення неабиякої удачі, вдалому повороту подій. Що в кіноадаптації, що в романі перекладачі зберегли її за допомогою часткової транспозиції, тобто переходу іменника *devil* в прикметник *диявольський*, що зберігає відповідний оригінальному відтінок сказаного. Проте не можна не помітити семантичний зсув у книжковому перекладі, оскільки слово «вдача» в українській мові все ж стосується не вдалого збігу обставин, а характеру, особливостей поведінки суб'єкта. Враховуючи контекст використання ідіоми, *характер* є некоректним варіантом перекладу.

*Everything had been going so well, he'd had it really under his thumb these few centuries. That's how it goes, you think you're on top of the world, and suddenly they spring Armageddon on you [33, c. 23].*

*Все ж було так добре! Останні кілька сторіч справи в нього йшли як по маслу. Ось так зажди: однісі миті світ лежить біля твоїх ніг, а в наступну тобі підкидають Армагеддон [55,31].*

Цей уривок містить аж дві ідіоми, а саме *to have smth under smb's thumb* та *to be on top of the world*. Перша ідіома використовується, коли хочуть сказати про свою цілковиту владу над чим-небудь або неабиякий вплив, буквально перекладаючи її як «під великим пальцем» (існує думка, що вона прийшла в мову з соколиного полювання, де ремінець, яким тримали птаха, пропускали під великим пальцем). Певно, її транскреацію у *як по маслу* можна назвати ідіоматичним аналогом, проте емоційно-семантичне навантаження у неї дещо інше, ніж у оригінальної ідіоми (однак, до контексту цілком пасує). А взагалі таку ідіому можна перекласти як *бути під підніжком/бути під пантофлею*. Переклад другої ідіоми також полягає у її аналогічному українському варіанті, проте за забарвленням дуже схожий на оригінальну. Якщо «погратися» з використанням методів, то тут можна припустити відтворення калькування: «*і ось варто тобі було ступити на вершину світу цього, як просто під ногами почав бубнявіти Армагеддон*», але цей приклад наведено просто як роздум щодо варіативності перекладу.

Проте одна справа працювати з фразеологічними одиницями, що просто прикрашають текст і можуть бути певною мірою видозмінені, та зовсім інша – опрацьовувати ідіоми, які знаходяться рівноцінно й одночасно на декількох рівнях сприйняття.

*"I imagine Ligur here would give his right arm for a chance like this."*

*"That's right," said Ligur. Someone's right arm, anyway, he thought. There were plenty of right arms around; no sense in wasting a good one. [33, p. 21]*

Присутня в оригіналі ідіома *to give one's right arm for*, яку зазвичай використовують у значенні *бути готовим пожертвувати чимось заради*

когось/чогось, сприймається обмеженими когнітивними здібностями демона Лігура буквально, що стає причиною наступних міркувань про чийсь праві руки.

– *Наш Лігур, я певен, віддав би праву руку за таку нагоду.*

– *Аякже, – підтвердив Лігур. Чиюсь праву руку точно підшукав би, думав він. Правих рук навколо повно, нащо псувати хорошу? [55, с. 29]*

Українською мовою ідіому передано скоріше калькуванням, оскільки пошук фразеологічних одиниць, що містили б словосполучення «права рука», ба навіть просто «рука», в українських фразеологічних словниках не дали відповідного оригіналу фразеологічного еквіваленту, який міг би пасувати до контексту. Але використані перекладачами прийоми жодним чином не вплинули на семантичну складову конструкції, навіть зберегли її ідіоматичність, що дозволило зберегти багатозначність оригінального уривку. Тобто, задля коректного відтворення вихідної фразеологічної одиниці не обов'язково мати відповідний еквівалент у цільовій мові. Даний приклад, звичайно, не містив каменів спотикання, які могли б стати на заваді перекладача, проте головна суть вибору кожного способу роботи з ідіомами полягає саме у їх контекстуально вірному відтворенні. У площині роботи з художніми текстами, тим більше – з текстами жанру фентезі, – відтворення змісту нарративу дуже часто (якщо не завжди) важливіше за його форму.

В кіноадаптації дана конструкція також відтворюється тією самою перекладацькою технікою.

*“Ligur here would give his right arm to be you tonight.”* – *Заради такої можливості Лігур віддав би свою праву руку*

*“Or someone's right arm, anyway.” [18, ep.1]* – *Чиюсь праву руку точно б віддав.[54, серія 1]*

Але зустрічаються й такі ідіоми, що мають транснаціональний образотворчий характер, та зовсім не викликають проблем під час роботи:

"Suspicion will slide off him like, like... – Будь-які підозри стікатимуть з  
whatever it is water slides off of," he нього як...із чого там вода стікає? –  
finished lamely... His forehead creased незграбно закінчив він...Демон  
for a moment, and then he slapped the наморщив лоба, а потім радісно  
steering wheel triumphantly. вперіщив по керму.  
"Ducks!" he shouted. – Гуси! – скрикнув він.  
"What?" – Що?  
"That's what water slides off!" [33, p. – Ось із кого вода стікає! [55, с.  
97] 129]

Хіба що в українському перекладі використано семантичний аналог, пов'язаний з культурними особливостями: замість *качок* українці більше надають перевагу *гусям*. У кіноадаптації діалог відтворюється майже ідентично в оригіналі, а українське озвучення повторює перекладацьку техніку опрацювання ідіоми за її книжковим варіантом:

"Suspicion slides off him like... – Будь-які підозри стікають з нього,  
whatever it is water slides off?" як...Як з кого там вода стікає?  
"Ducks!" – Гуси!  
"What about ducks?" – Що «гуси»?  
"They're what water slides off." [18. – Ось з кого вода стікає. [54, серія 2]  
ep.2]

На жаль, у кіноадаптації не вдалось відтворити всього ідіоматичного різнобарв'я роману, багато ідіом було опущено через низку технічних особливостей побудови кінотексту тощо. Проте можна сказати про певну компенсацію ідіом-маркерів сюжету.

Так, наприклад, ідіоми «Добрих передвісників» не просто відображають особливості національного колориту твору, але й часом пов'язані з провідними мотивами всього твору. У романі (та його кіноадаптації) чудово простежується думка про *Божественну гру*, а наш світ асоціюється з казино, де всі грають у гральні кості, наперстки, покер, хоч правил й не знають. Ця

думка тягнеться впродовж всієї історії, а її маркери ненав'язливо виринають у репліках персонажів (в даному випадку – у вигляді ідіом):

*"I'll tell you what," said Crowley, scorching rubber on the Tadfield bypass. "Cards on the table time. I'll tell you ours if you tell me yours."* [33, с. 95].

– Знаєш, що? – промовив демон, лишаючи сліди від паленої гуми на асфальті Тадфілдської об'їзної. – **Карти на стіл.** Я назву тобі наших, якщо ти назвеш наших [55,127 ].

Вираз *lay (one's) cards on the table* хоч і може бути граматично відкритим і мати пряме значення (*поклади карти на стіл*), проте у той самий час не позбавлений ідіоматичності – *будь відвертим, розкажи все, що тримав у таємниці*. В контексті діалогу мова йшла саме про друге. Перекладачі під час опрацювання даної ідіоми скористались фразеологічним еквівалентом, що є досить вдалим рішенням, оскільки вона зберігає оригінальний «маркер» першотвору. Хоча в кіноадаптації безпосередньо ця ідіома збережена не була, глядач все ж може віднайти інші ідіоми-маркери, що відображають головні алюзії твору. Одна з них криється у кільцевій композиції твору. Сад Едему, що розпочинає історію, нею і закінчується (*It starts as it will end, with a Garden*): і в обидвох випадках тим, що двоє «неслухняних» створінь божих його покидають. Окрім відповідного наративу Т. Пратчетт та Н. Гейман адаптують цей момент у метаформу *Time to leave the garden* [18, 6 серія], що відкриває перед реципієнтом цілих три виміри її сприйняття:

1) це просто пропозиція покинути парк та піти до ресторану, оформлена у вигляді близької Кроулі та Азирафаїлу теми саду;

2) це посилання на їх подальшу долю, адже вони мають покинути *Сад Едему* (свої «сторони») так само, як колись його покинули Адам та Єва (Кроулі та Азирафаїл ослухались настанов своїх керівників, як перші люди на Землі ослухались Бога);

3) тут приховано ідіому *garden leave*: зазвичай її використовують на позначення статусу звільненого робітника, який певний час ще отримує

заробітну платню (Кроулі та Азирафаїла відсторонили від роботи, проте вони залишаються демоном та янголом).

Однак у озвученій українською кіноадаптації реципієнт почує знайомий фразеологізм «час рвати кігті», який відтворює лише одну зі сторін оригінальної репліки, та й позначає скоріше дієслово «тікати», що пасує стилю мовлення Кроулі, але зовсім не пасує розслабленій атмосфері контексту в якому використовується.

Як можна побачити, переклад кожної ідіоми вимагає до себе індивідуального підходу, який вибудовується на знанні контексту, культурно-національних особливостях та семантико-емоційному забарвленні фразеологічної одиниці. Аналізуючи приклади можна припустити, що використання фразеологічного еквіваленту є однією з найвдаліших тактик у роботі з відтворенням фразеологічних одиниць, проте художній текст – це складний та багат шаровий об'єкт, який не можна розглядати лише з однієї точки зору, а тому перекладач повинен в першу чергу звертати увагу на контекст, що оточує відповідну одиницю (у цьому випадку – ідіому) та майстерно вплітати її у текст за допомогою семантичних аналогів, калькування, антонімічного чи описового перекладів тощо. Некомпетентна оцінка ідіоми та її хибне відтворення можуть привести до серйозних семантичних помилок, втрати наявного символізму чи культурної особливості та погіршення загальної якості тексту.

### **3.5. Ідіостиль персонажів**

Якщо ідіостиль автора можна прослідкувати у будь-якому елементі твору, що книжкового, що аудіовізуального, то особливості характеру персонажів можна прослідкувати не стільки завдяки описовим стратегіям їх репрезентації у наративі, скільки за наявними в оповіді діалогами.

Літературознавча енциклопедія визначає діалог як форму комунікації, учасники якої обмінюються низкою реплік-висловлень [67, с.287]. Це та частина тексту, що відповідає за відтворення словесного спілкування героїв.

При цьому особливості його репрезентації залежать від роду та жанру літератури, оскільки, наприклад в драматичному творі діалог виступає головним засобом розкриття характерів і розвитку дії, тоді як в епічних – співіснує з авторською мовою.

Діалог представляє собою динамічну структуру, він не є одним з найбільш дієвих способів урізноманітнити оповідь, але й виступає у якості яскравого стилістичного прийому. Діалогічне мовлення – це первинна, природна форма комунікації між людьми. Репліки діалогів можуть демонструвати питання, пояснення, згоду, відмову, спонукання тощо, які виникають у діючих осіб розмови.

У стилістиці є навіть поняття, що позначає відповідну, відмінну від інших, манеру оповіді, що оточує безпосередньо пряме мовлення того чи іншого персонажа, відтворюючи його/її голос та думки – *зона персонажа* [43, с. 88]. А отже, в межах одного великого тексту потрібно створити той мікро-текст, автором якого є не стільки письменник, скільки персонаж, що дає лексичним елементам наративу голос.

Відтворення діалогів завжди було каменем спотикання багатьох перекладачів, тому що не існує сталого переліку тактик та стратегій перекладу безпосередньо діалогів: всі дослідження, що стосуються проблем відтворення діалогічного мовлення основою своєю спираються на тактики та стратегії перекладу стилістичних фігур та прийомів, використаних у мовленні персонажа.

«Добрі передвісники» є прикладом тієї категорії романів, творці яких неабияк поламали голову над створенням унікального голосу персонажа.

Одним з найколеритніших голосів історії має сержант Шадвелл, манера спілкування якого одразу ж стає впізнаваною читачем:

*"Have ye all your own teeth?"*

*"Oh yes. Except for fillings."*

*"Are ye fit?"*

*"I suppose so," Newt stuttered. "I mean, that was why I wanted to join the territorials. Brian Potter in Accounting can bench-press almost a hundred since he joined. And he paraded in front of the Queen Mother."*

*"How many nipples?"*

*"Pardon?"*

*"Nipples, laddie, nipples," said the voice testily. "How many nipples hae ye got?"*

*"Er. Two?"*

*"Good. Have ye got your ane scissors?"*

*"What?"*

*"Scissors! Scissors! Are ye deaf?"*

*"No. Yes. I mean, I've got some scissors. I'm not deaf." [33, p. 145]*

На жаль, в українському перекладі перекладачі не змогли передати особливості вимови персонажа, ба більше, місцями вони до неможливого формалізували репліки Шадвелла:

*– А зуби-то у тебе ще всі є?*

*– О, так. Лише кілька пломб.*

*– А з фізичною формою як?*

*– Думаю, непогано, – почав трохи затинатися Ньют. – Тобто, саме тому я й хотів піти в Територіальну армію. Браян Поттер з бухгалтерії вже може майже сто разів віджатися відтуди, як вступив. А ще він марширував на параді перед Королевою-матір'ю.*

*– А сосків у тебе скільки?*

*– Перепрошую?*

*– Сосків, салаго, сосків, – роздратовано перепитав його голос. – Скільки маєш сосків?*

*– Ну...Два?*

*– Добре. А ножиці є?*

*– Тобто?*

*– Ножиці! Ножиці! Чи ти глухий?*

– Ні. Тобто, так. У мене є ножиці. І я не глухий [55, с. 192].

В оригіналі зазначено, що вимова Шадвелла – це мішанка акцентів з усієї території Великої Британії. Звичайно, в українській мові ми не можемо їх відтворити, проте можна по-іншому погратися з цією особливістю персонажа: як на фонетичному, так і на лексичному рівнях. Ну, наприклад, використати розмовні слова, діалекти, суржик, додати зайвий звук і прибрати ті повнокомпонентні речення, які використали українські перекладачі. Замість «а з фізичною формою як» можна спробувати використати «спортивний?», «а що з формою?», «хоч не здихлик?» тощо. Це було б доволі таки в шадвеллівській манері розмовляти, але при тому ми б позбулися офіційного «фізична форма». Те саме можна виконати і з *сосками*. Наприклад, взяти діалект «смочок»:

– *Смочків скільки?*

– *Перепрошую?*

– *Сосків, салаго, сосків, – роздратовано перепитав його голос. – Скільки маєш сосків?*

Так, в оригіналі Ньют перепитав не тому, що не зрозумів слово «соски», а тому що знітився. Але не маючи змоги повноцінно передати акцент сержанта, хочеться бодай спробувати відтворити регіональні колорити його мовлення, а тому використання властивих українській мові літературних відхилень може трохи у цьому допомогти.

Цей діалог спостерігається і у кіноадаптації твору:

**Оригінал (книга)**

“*What's your name, lad?*”

“*Newton. Newton Pulsifer*”

“*Pulsifer? That's a familiar name, now you mention it. You have your own teeth?*”

“*Yes*”

**Переклад українською (книга)**

– *Як тебе звати, хлопче?*

– *Ньютон. Ньютон Пульцифер.*

– *Пульцифер? Знайоме прізвище, якщо вже зайшла мова. У тебе поки всі зуби на місці?*

– *Так*

- “How many nipples have you got?” – А скільки у тебе сосків?  
 “What?” – Що?  
 “Nipples, laddie. How many?” – Сосків, хлопче. Скільки?  
 “Um, just the usual two.” [18, 2 серія]. – Як завжди, два. [54, 2 серія].

Шотландський акцент, який відтворено актором, цілковито втрачено в українському озвученні серіалу. Перекладачі не врахували технічних особливостей даного виду відтворення матеріалу для цільової аудиторії, а тому не звернули уваги навіть на лексичну компоненту кінотексту. Якщо в перекладі роману ще можна спостерігати часткове збереження сленгу, жаргонів та вигуків сержанта, то в аудіовізуальному колорит Шадвелла більшою мірою так і не вдалося відтворити, перетворивши унікального за набором характеристик персонажа у посередність.

Вирізняється в першоджерелах і мовлення Адама Янга, який любить повторювати одні й ті самі слова, а також часом ми бачимо у його репліках скороченні варіанти слів, що наштотує нас на думку про те, що у ці моменти хлопчик, ймовірно, говорить швидше, ніж зазвичай. Давайте розглянемо його діалог з друзями:

*"But we can't be the Spanish Inquisition," said Wensleydale. "We're not Spanish."*

*"I bet you don't have to be **Spanish** to be the **Spanish** Inquisition," said Adam. "I bet it's like Scottish eggs or American hamburgers. It just has to **look Spanish**. We've just got to make it **look Spanish**. Then everyone would know it's the **Spanish Inquisition**." [33, с. 114].*

В українському перекладі книги він виглядає наступним чином:

– Але ж ми не можемо бути іспанською інквізицією, – запротестував Венслідейл. – Ми ж не іспанці.

– Впевнений, що для того аби стати Іспанською інквізицією, не обов'язково бути іспанцем, – відказав Адам. – Це, певно, як котлета по-київськи чи американський гамбургер. Просто все має виглядати по-іспанськи.

*Ми просто маємо зробити так, щоб це виглядало по-іспанськи. І тоді всі знатимуть, що це іспанська інквізиція. [55,с150].*

У перекладі одразу кидається в око дещо нейтральне слово *впевнений*. Варто пригадати себе у дитячі роки, коли всі збирались з друзями на вулиці та шукали пригод на голову. Доволі рідко діти оперують напівформальними лексичними одиницями, їхнє мовлення іскриться розмовними словами, обмовками, сленгом тощо. Тобто, більш природньо було перекласти оригінальне *I bet you як зуб даю, б'юсь об заклад, сто пудів*, тощо. *Не обов'язково бути іспанцем* можна було також спростити на *не треба бути іспанцем*. І тоді в сукупності речення могло б виглядати наступним чином: *Б'юсь об заклад, що не треба бути іспанцем, аби робити іспанську інквізицію*. У такому вигляді воно має сприймається легше, а за ритмом більше схоже на оригінал та підліткову манеру спілкування. В останньому ж реченні перекладу можна було б прибрати сполучник *і* на початку: в оригіналі його нема, тому й немає сенсу створювати зайву алітерацію. Хоча цей коментар носить більше суб'єктивний характер.

Окрім іншого, у перекладі можна помітити прийом доместикації: яйця по-шотландськи було замінено на котлету по-київськи. Чи вдало вона використана? Складно сказати, бо вірогідніше схиляєшся до думки, що Адаму ближчі й знайоміші все-таки яйця по-шотландськи, ніж українські різновиди котлет. Якщо перекладач вирішив одомашнювати не властиві українській культурі елементи, то потрібно притримуватись принципу узгодженості й робити це у всіх випадках, а не вибірково. Такі деталі, звісно, не впливають на сприйняття твору, а іноді навіть роблять його ближчим до реципієнта, проте подібні махінації з елементами, що визначають культурні особливості, можуть стати причиною втрати автентичності самого наративу.

У кіноадаптації діалог про Інквізицію також існує, проте у абсолютно видозміненому форматі:

*Adam: Actually, we can't be the Spanish Inquisition, because we're not actually Spanish.*

*Wensleydale: I've been to Barcelona. I can teach you Spanish.*

*Brian: They say "olé" a lot.[18, 2 серія]*

*Адам: Ми не можемо стати Іспанською інквізицією, адже ж ми не іспанці.*

*Венслі: Я був у Барселоні. Можу навчити вас іспанської.*

*Браян: Вони часто кажуть «оле».[54, 2 серія]*

До слова, навіть у кіноадаптації Адам використовує у своєму мовленні тавтології. Це приклад Адамового мовлення у час, коли він просто розмовляє з друзями, вигадуючи нові ігри. Проте воно дещо змінюється, варто хлопцю почати обговорювати хвилюючу його тему:

*"Never seen it on an atlas," sniffed Wensleydale.*

*"The goverment won't let them put it on a map in case people go and have a look in," said Adam. "The reason being, the people livin' inside don't want people lookin' down on 'em all the time." [33, с. 141]*

– Ну, не знаю, ніколи не бачив такого в атласі, – шмигнув носом Венслідейл.

– Уряд не дає наносити її на мапи, інакше люди будуть їздити туди, щоб подивитися, – відказав Адам. – А ті, хто живе там, внизу, не хочуть, щоб на них всілякі люди зверху витріщалися [55, с. 186].

Бачимо, що і тут у перекладі не вдалося повноцінно відтворити особливості мовлення через відсутність в українській мові відповідного роду позначень на фонетичне злиття слів у реченні.

Особливості мовлення, що ґрунтуються на фонетичних стилістичних прийомах, присутні не лише у Адама. У мовленні демонів фігурує велика кількість шиплячих та глухих звуків (прийом алітерації), що робить їхні голоси схожими на шелест листя, шипіння змії і навіть неприємні відчуття:

*Hastur cleared his throat.*

*"I have tempted a priest," he said. "As **he** walked down the **street** and saw the pretty girls in the sun, I put **Doubt** into his mind. **He** would **have** been a saint, but within a decade we **shall have him**."*

*"I have corrupted a politician," said Ligur. "I let him think a tiny bribe would not hurt. Within a year we shall have him."*[33, с. 20]

Книжковий переклад українською:

*Гастур прочистив горло.*

*– Я спокусив священника. Він прогулювався вулицею й помітив гарненьких дівчат у сонячному промінні; тоді я породив у його душі Сумнів. Він міг би стати святим, та вже за десять років стане нашим.*

*– А я зіштовхнув зі шляху політика, – проголосив Лігур. – Підбив його на думку, що невеличкий хабар нікому не зашкодить. Уже через рік він стане нашим [55, с. 27]*

Аудіовізуальний переклад українською:

*– Я випробував священника. Він йшов вулицею та поглянув на красунь, які засмагали. Я зародив в його душі сумнів. Він міг би стати святим, але тепер років за десять буде наш.*

*– Я спокусив політика. Вселив думку, що в невеликому хабарі немає нічого страшного. За рік він буде наш [54, серія 1].*

Варто зазначити, що обидва переклади вдало відтворили наявну в оригіналі алітерацію, яка хоч і здається непомітною, проте на підсвідомому рівні все ж впливає на психо-емоційний стан реципієнта.

І останнім у контексті цього аналізу, але далеко не останнім у контексті твору взагалі, буде проаналізовано мовлення, певно що, найкolorитнішого героя «Добрих передвісників» – Кроулі. Кроулі хоч і демон, проте, як зазначив Гастур, «gone native»: він з самого початку людської історії живе поряд з ними, обожнює свій автомобіль, технології та кімнатні рослини. Його репліки найяскравіше виділяються у тексті не лише завдяки наявним там іронії та сарказму, але й через велику кількість використання різного роду пейоративів, розмовних слів, сленгу, суржику тощо. Але, що цікаво, все жанрове різноманіття свого мовлення Кроулі отримав почасти завдяки багатству української мови:

*А потім голосно промовив:*

*"All hail Satan," Hastur said. – Слава Сатані!*  
*"All hail Satan," Ligur echoed. – Слава Сатані, – відлунням пророкотав за ним Лігур.*  
*"Hi," said Crowley, giving them a – Привітики, – озвався Кроулі, помахавши little wave. " [33, с. 19-20] їм рукою. [55, с. 26]*

Читач одразу розуміє жваву вдачу Кроулі, його легку зневагу до прийнятого у Пеклі вітання (*All hail Satan*) та контрастне на фоні двох інших демонів піднесення (яке, правда, не дуже довго тривало, варто було йому дізнатись своє завдання, та це вже лірика). Більшою мірою завдяки мовленню Кроулі, ніж словам автора, можна побачити, як нове завдання застало його зненацька:

*"So I'll be popping along," Crowley babbled. "See you guys ar-see you. Er. Great. Fine. Ciao. [33, с. 22]*

*– Ясенько, ну тоді я побіг, – белькотів далі Кроулі. – До завтр...Тобто...До зустріч. Так...Авжеж. Чао! [55, с. 30]*

Але виражають це ситуативне зняковіння Кроулі ці тексти по-різному. Так в оригіналі ми бачимо, що слова в його фразі розділені крапками, навіть лексико-фонетична одиниця роздуму «*Er*». В українському перекладі ж використано більш звична для нас трикрапка, яка використовується щоразу, коли дійова особа збентежена. Оригінальний прийом з розділенням репліки на прості речення й побудова чіткого інтонаційного ритму завдяки крапкам присутня не тільки в книзі:

*And that's just the start of what you'll lose if you win. No more fascinating little restaurants where they know you. No gravlax in dill sauce. No more old bookshops. We've only got 11 years, and then it's all over. We have to work together.[18, 1 серія]*

Подібна побудова фрази змушує персонажа, як-то кажуть, карбувати слова, підвищуючи градацію серйозності сказаного.

*І це тільки крихти того, що ти втрапиш, якщо ви виграєте. Ані чарівних ресторанчиків, де тебе знають в обличчя. Ані малосольної сьомги під кроповим соусом. Ані букіністичних магазинів. Лише 11 років і все закінчиться. Ми маємо діяти спільно[54, 1 серія].*

Ще одним прикладом з використанням сленгу у перекладі:

*Oh, Lord, heal this bike.*

*О, Боже, зціли цей велик [54, 2 серія].*

*[18, 2 серія].*

Тут ще й наявний звичний для Кроулі сарказм.

Допомагає читачеві зрозуміти почуття персонажа й у момент сильного відчаю Кроулі, коли той зрозумів, що втратив друга:

*Aziraphale, where the Heaven are you, you idiot? I can't find you! Aziraphale, for God's-- For Satan's-- Ah! For somebody's sake, where are you?! You've gone. Somebody killed my best friend! Bastards! All of you! [18, 5 серія].*

*Азірафаелю! Азірафаелю, де ти, заради Бога? Я не можу тебе знайти! Азірафаелю, заради Бога, заради Диявола, заради кого завгодно, де ти? Тебе більше немає. Хтось вбив мого найкращого друга! Виродки! Усі ви! [54, 5 серія].*

Кроулі, забувши про упередженість, звертається до сил сильніших: так, це просто вигуки, але, тим не менш, йому байдуже, хто врятує друга. Переклад не просто в точності відтворює оригінальний текст, проте й пропонує дуже вдалий для ситуації пейоратив «виродки», що навіть майже артикулюється з мімікою актора.

Хоча перекладу безпосередньо діалогів присвячено не так вже й багато дослідницької уваги, вони все ж є тими складовими історії, що часом зображують персонажа краще, ніж довгий авторський опис, а тому завжди варто пам'ятати не тільки про відповідність оригіналу й перекладу, але й відповідність персонажа до перекладу, себто його унікальний голос, хай і на теренах іншої держави.

Звичайно, процес «повернення голосу» персонажа іншою мовою сповнений достатньої кількості перепон та викликів, проте використання

семантичних аналогів відповідних лексичних одиниць, часткова доместикація (чи навпаки форенізація), грамотне опрацювання фонетичної складової текстової складової оповіді й знання не лише розмовної та формальної, але й розмовної лексики, дозволяють якщо не повноцінно відтворити оригінальну зону персонажа, то бодай зберегти маркери його особистості.

### **Висновки до розділу 3**

Домінантними стилетвірними рисами художнього всесвіту «Добрих передвісників» можна вважати використання гумористичних елементів, алюзій та інтертекстуальності, стилістичних фігур (як вербальних, так і невербальну візуалізацію у випадку із кінотекстом), ідіоматичних виразів та актуалізацію специфіки мовлення персонажів (завдяки графічним засобам у романі та акцентами й вимовою у кіноадаптаціях).

Гумористичні елементи твору та кіноадаптації визначаються іронічно-сатиричними коментарями, які будуються на культурних особливостях, та каламбурах, які активно відтворюються у перекладі якщо не лексичною, то семантичною компонентою. На якість відтворення «смішного» впливає не тільки широка база перекладацьких прийомів, але й почуття гумору перекладача, його здатність вловити та передати реципієнту закладений в оригіналі посил.

Алюзивний потенціал «Добрих передвісників» неможливо переоцінити, оскільки головні мотиви твору побудовані саме на алюзії до біблійних сюжетів, відомих творів кінематографу, хітах музики тощо. Можливі перекладацькі прийоми, що здатні відтворити приховані у тексті «тексти», а саме – підбір еквіваленту, аналогу, відтворення алюзії калькуванням тощо.

Найуживанішими стилістичними фігурами роману «Добрі передвісники» є епітети, порівняння, гіперболи, метафори, антономазії. Аналіз перекладу частини відтворених у тексті та кінотексті «Добрих передвісників» показав, що хоч частково вони втрачаються чи видозмінюються під час транскреації

нарративу в цільовій мові, семантично-образова складова оповіді все ж не вважається втраченою та чудово прослідковується реципієнтом. Промовисті власні імена героїв твору становлять додаткову трудність у перекладі, оскільки більшою мірою мають метафоричне походження, покликане створити описову характеристику персонажа та вказати на його провідні ознаки, вподобання, приналежність тощо.

Ідіоми у літературному тексті «Добрих передвісників» функціонують не просто як зразок національно-культурної приналежності твору, але й у якості маркерів ідей твору, відтворюючи впродовж оповіді янголо-демонські мотиви, нагадуючи про те, що наш світ – це зала казино, а життя – просто незбагненна гра, та інше. У кінотексті хоч і не присутня левова частка наявних в романі ідіом, проте можна знайти значну кількість семантично відповідних ідіоматичних одиниць, що несуть у собі відповідні першоджерелу змісти. Відтворення ідіом у тексті роману та кінотексту адаптації зазвичай відбувається за допомогою використання фразеологічного еквіваленту, семантичного аналогу або ж калькування.

Лева частка персонажів володіють специфічним ідіостилем, що має на меті зобразити їх унікальний характер та виділити поміж інших героїв. Переклад діалогічного мовлення кожного окремого персонажа вимагає дбайливого ставлення, оскільки саме якісне виконання перекладацької роботи над ними, може дати змогу читачеві «почути» голос кожного окремого героя, віднайти приховані у ньому змісти. Аналіз відтворення «зон персонажів» (відмінності у манерах оповіді персонажів твору) показав, що в українських перекладах даній особливості роботи з літературним текстом не було приділено достатньо уваги, а тому більшість унікальних мовленнєвих рис героїв було втрачено.

Проведений аналіз дає змогу зробити висновок про необхідність збереження характерних рис оригінального твору, відтворення як культурно-національних особливостей тексту, так і його власного «голосу», шляхом детального вивчення та перекладацького опрацювання його стилістичних

фігур та прийомів, діалогічного мовлення персонажів та фразеологічних одиниць, його гумористичних елементів та алюзій.

## ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

Ця наукова розвідка мала на меті вивчити виклики, що ставить перед перекладачем процес відтворення жанрово-стилістичних рис художнього світу фентезі як кросмедійного жанру та систематизувати дієві перекладацькі способи та підходи, що сприяють досягненню адекватного результату у площині художнього та кіноперекладу. Підводячи підсумок проведеного дослідження можна зробити такі висновки та узагальнення.

З перекладознавчої перспективи «фентезі» можна визначити як кросмедійний жанр сучасного мистецтва, що характеризується не тільки своєю особливою структурою побудови, але й модальністю та перехідністю, тобто властивістю змінювати та розширювати медійні форми свого вираження. Художні світи у жанрі фентезі, що репрезентуються та реалізуються у літературній, кіно-, відеоігровій і т.п. медійних формах формують єдиний метавсесвіт, який створює цілісний ареал сприйняття для реципієнта. Цей факт створює цілковито нові перекладацькі виклики, що полягають не просто у відповідному відтворенні закладених у першотворах елементів, але й у збереженні в цільовій мові єдиної сприйняттєвої площини таких творів, адже вони є взаємопов'язаними та симбіотично створюють уявлення реципієнта про фентезі-історію.

Жанрово-стилістичні особливості першоджерела важливо зберігати не лише під час переходу з книжкового тексту в кінотекст, але й на етапі створення перекладів до обох видів репрезентації фентезі-історії. Саме правильне визначення провідних рис вихідного матеріалу дозволить обрати адекватну перекладацьку стратегію так, аби виконані трансформації не впливали на образотворчу складову тексту (що є надзвичайно важливою умовою транскреації творів жанру фентезі, оскільки їх сприйняття першочергово залежить від впливу на уяву реципієнта). Зокрема, фентезі багате на авторські неологізми, оказіоналізми, змішання літературного складу

мови та поєднання рис різноманітних літературних стилів, а окрім того вирізняється свободою (хоч і логічно обґрунтованою) автора у світобудові.

Говорячи про світ «Добрих передвісників», події яких відбуваються у нашому світі з елементами «надзвичайності», можна сказати, що їх жанрово-стилістичні особливості більшою мірою спираються на правила побудови тексту епохи постмодернізму: фентезі-елементи, міфологічні створіння, потойбічний світ – все це філігранно переплітається з інтертекстуальністю, вибудованою на культурно-мистецьких й наукових альясах, гумором з іронічно-саркастичними відтінками, великою кількістю парадоксів, авторських приміток й розвінчаних стереотипів. Всі перераховані компоненти оригінального роману можна відшукати в його кіноадаптації, проте у інших формах вираження, що пропонує нам кінотекст: вербальних, котрі відтворюються за допомогою діалогів, та невербальних, інструментарій яких представлено аудіовізуальними складовими екранізації (спецефекти, гра акторів, музика, звуки тощо), відтворено за допомогою правильно вибудованої композиції зйомки, ракурсу камери, фільтру кольорів тощо.

Перед перекладачем постає низка труднощів, пов'язана з відтворенням вихідних матеріалів для цільової аудиторії, що б узгоджувались із засобом вираження, використаним у тексті. Так, наприклад, працюючи з книжковим текстом перекладач не обмежений заборонами стосовно об'ємів фінального продукту, а тому може використовувати описові моделі перекладу складних конструкцій чи ідіом, створювати перекладацькі примітки, зрощувати речення тощо. В цей же час перекладач кіноадаптації має не лише підпорядковувати свою діяльність технічним обмеженням та вимогам кінотексту, але й частково спиратись на вже наявний книжковий текст, оскільки там можуть міститись важливі сюжетотвірні елементи історії. Зважаючи на необхідність існування книги та її кіноадаптації на одній сприйняттєвій площині, адекватною стратегією вважаємо спиратись на переклад того матеріалу, що вже існує у цільовій культурі, відтак вже знайомий цільовому реципієнту та сформував фундамент сприйняття.

Порівняльний аналіз стилетвірних елементів художніх світів «Добрих передвісників» та їхніх перекладів продемонстрував, що домінантними перекладацькими рішеннями є: пошук еквіваленту чи семантичного аналогу, калькування, лексичне додавання, інверсія, транспозиція, доместикація, компенсація, описові методи перекладу тощо. Однак, неможливо визначити універсальну перекладацьку стратегію, яка б відповідала на всі виклики пов'язані з іншомовним перевираженням художнього світу, провідною рисою якого є вигадка. Проте у контексті найоптимальніших рішень можна визначити такі, що зберегли автентичний смисл оригінальних конструкцій тексту, та гармонійно відтворили наратив для цільової аудиторії. Так, найпродуктивнішими перекладацькими прийомами можна вважати еквівалентний переклад або функціональний аналог тієї чи іншої лексичної одиниці/конструкції тощо.

Проведене дослідження з проблем перекладу кросмедійних художніх світів для цільової аудиторії видається вкрай актуальним в контексті сучасності. На основі глибокого аналізу літературного та кінотексту мовою оригіналу та порівняння з їхніми україномовними перекладами було визначено широкий спектр труднощів, з якими стикаються перекладачі при роботі з кросмедійними продуктами. Ці проблеми включають, насамперед, виклики, пов'язані з перекладом нелінійних структур та специфічними художніми засобами. Крім того, виявлено труднощі, пов'язані з адаптацією культурно-специфічних елементів та врахуванням особливостей цільової аудиторії. На підставі цих результатів можна зробити висновок про необхідність подальшого дослідження даної проблематики та розробки ефективних стратегій перекладу кросмедійних художніх світів. Відтак, перспективи подальших досліджень вбачаються у більш глибокому дослідженні кросмедійного перекладу та способів транскреації смислів, закладених у першоджерелах, а також методів передачі вихідних значень текстів після перетину соціо-культурних кордонів у рамках відтворення однієї фентезі-історії різними способами.

Кросмедійний художній світ – це багатшаровий та мультифункціональний об'єкт філологічної царини, що вирізняється своєю здатністю, шляхом використання образності, експресії тощо, впливати на естетичний смак читача, його ідейні переконання та моральні норми. Завжди потрібно пам'ятати, що неможливо цілком відтворити авторський стиль у мові перекладу, як не відтворити і певну частину самого тексту, чи то художнього, чи авдіовізуального. Але вважати їх цілковито неперекладними можна лише у тому випадку, якщо ми ставимо переклад на рівень нижче, ніж мистецьке відображення дійсності.. Але ж це не так. Переклад у сутності своїй – це пошук тих необхідних відповідників оригіналу, які, разом з унікальними літературними рисами цільової мови, здатні створити відповідний сюжету вимір. Тож...

*If you have to translate, why not translate with style?*

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Allen G. Intertextuality. Second edition / Graham Allen., 2011. – 254 с. – (Routledge. Taylor & Francis Group)
2. Baker M. Routledge encyclopedia of translation studies / M. Baker, G. Saldanha. – London, 2009. – 706 с. – (Routledge Taylor & Francis Group).
3. Bane C. Viewing no Viewing novels, reading films: Stanley Kubrick and the art of adaptation as interpretation [Електронний ресурс] / Charles Bane. – 2006. – Режим доступу до ресурсу: [https://digitalcommons.lsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3984&context=gradschool\\_dissertations](https://digitalcommons.lsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3984&context=gradschool_dissertations)
4. Vaños-Piñero R. Prefabricated Orality. A Challenge in Audiovisual Translation [Електронний ресурс] / R. Vaños-Piñero, F. Chaume. – 2009. – Режим доступу до ресурсу: [https://www.researchgate.net/publication/340793237\\_Prefabricated\\_Orality\\_A\\_Challenge\\_in\\_Audiovisual\\_Translation](https://www.researchgate.net/publication/340793237_Prefabricated_Orality_A_Challenge_in_Audiovisual_Translation) <http://www.intralinea.org/specials/article/1714>.
5. Bellos D. Is That a Fish in Your Ear? Translation and the meaning of everything / David Bellos. – London: Particular, 2011. – 390 p.
6. Bluestone G. Novels into film / George Bluestone., 1957. – 237 с.
7. Buffagni C. Film translation from East to West: Dubbing, subtitling and didactic practice / C. Buffagni, B. Garzelli., 2013. – 383 p.
8. Burt K. Terry Pratchett's Influence On the Good Omens TV Show [Електронний ресурс] / Kayti Burt // Den of Geek. – 2019. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.denofgeek.com/books/terry-pratchetts-influence-on-the-good-omens-tv-show/>.
9. Clute J. The Encyclopedia of Fantasy / J. Clute, J. Grant. – London: Orbit Books, 1999. – 1088 p.
10. David Fishelov (1999) The Birth of a genre, European Journal of English Studies, 3:1, 51-63. Електронний ресурс: <http://dx.doi.org/10.1080/13825579908574429>

11. Díaz Cintas J. Audiovisual Translation: Language Transfer on Screen / J. Díaz Cintas, G. Anderman., 2009. – 256 p.
12. Diaz Cintas J. New Trends in Audiovisual Translation / Jorge Diaz Cintas., 2009. – 283 p.
13. Dwyer T. Audiovisual Translation and Fandom [Электронный ресурс] / Tessa Dwyer. – 2019. – Режим доступа до ресурсу: [https://www.academia.edu/39732461/Audiovisual\\_Translation\\_and\\_Fandom](https://www.academia.edu/39732461/Audiovisual_Translation_and_Fandom).
14. Emmerich K. Literary Translation and the Making of Originals / Karen Emmerich. – Bloomsbury, 2017. – 233 p.
15. Funny [Электронный ресурс] // Oxford Learner's Dictionaries – Режим доступа до ресурсу: <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/us/definition/english/funny>.
16. Gaiman & Pratchett, Together Again... Almost [Электронный ресурс] // Locus. – 1991. – Режим доступа до ресурсу: [https://locusmag.com/2006/Issues/1991\\_Gaiman\\_Pratchett.html](https://locusmag.com/2006/Issues/1991_Gaiman_Pratchett.html).
17. Gale (Cengage Learning). Literary Movements for Students. Presenting Analysis, Context, and Criticism on Literary Movements. Second edition / Project editor: Ira Mark Milne. – 2009. – 1856 с.
18. Good Omens (TV series) [Электронный ресурс] / D. Mackinnon, N. Gaiman // Amazon Prime. – 2019. – Режим доступа до ресурсу: <https://www.amazon.com/Good-Omens-Season-1/dp/B089XW1Z6Y>.
19. Harrington J. Film and/as literature / John Harrington., 1977. – 364 с.
20. Hassan B. Literary Translation: Aspects of Pragmatic Meaning / Bahaa-eddin Abulhassan Hassan., 2011. – 115 с. – (Cambridge Scholars Publishing).
21. Hegel G. Introductory lectures on aesthetics / Georg Wilhelm Friedrich Hegel. – London ; New York, 1993. – 197 с. – (Penguin Books).
22. Idiom: give right arm [Электронный ресурс] // The Free Dictionary by Farlex – Режим доступа до ресурсу: <https://idioms.thefreedictionary.com/give+right+arm>.

23. Idiom: luck of the devil [Электронный ресурс] // The Free Dictionary by Farlex – Режим доступа до ресурсу: <https://idioms.thefreedictionary.com/luck+of+the+devil>.
24. Idiom: times are changing [Электронный ресурс] // The Free Dictionary by Farlex – Режим доступа до ресурсу: <https://idioms.thefreedictionary.com/times+are+changing>.
25. Jenkins G. Stanley Kubrick and the Art of Adaptation: Three Novels, Three Films / Greg Jenkins., 1952. – 192 с.
26. Katz E. The Film Encyclopedia 7e. The Complete Guide to Film and the Film Industry / Ephraim Katz., 2013. – 5001 p.
27. McArthur T. Oxford Companion to English Literature / Tom McArthur., 1992. – 1184 p.
28. Mikics D. A New Handbook of Literary Terms / David Mikics. – New Haven and London: Yale University Press, 2007. – 365 p.
29. Neil Gaiman: ‘Good Omens feels more apt now than it did 30 years ago’ [Электронный ресурс] // The Guardian. – 2019. – Режим доступа до ресурсу: <https://www.theguardian.com/books/2019/may/24/neil-gaiman-interview-good-omens>.
30. Nida E. The Theory and Practice of Translation. Second photomechanical reprint / E. Nida, C. Taber. – Published for the United Bible Societies by E.J. Brill, Leiden, 1982. – 226 с.
31. Nordquist R. Stylistics and Elements of Style in Literature [Электронный ресурс] / Richard Nordquist. – 2019. – Режим доступа до ресурсу: <https://www.thoughtco.com/stylistics-language-studies-1692000>.
32. Pérez-González L. Audiovisual Translation: Theories, Methods and Issues / Luis Pérez-González., 2014. – 376 с. – (Routledge. Taylor & Francis Group)
33. Pratchett T. Gaiman N. Good omens: The nice and accurate prophecies of Agnes Nutter, witch / T. Pratchett, N. Gaiman., 2006. – Режим доступа: <file:///C:/Users/%D0%90%D0%B4%D0%BC%D0%B8%D0%BD%D0%B8%D1%81%D1%82%D1%80%D0%B0%D1%82%D0%BE%D1%80/Downloads/Terry-Pratchett-libgen.li-1.pdf>

34. Savory T. The art of translation / Theodore Savory. – London: Cape, 1968. – 191 с.
35. Stableford B. The A to Z of fantasy literature / Brian Stableford. – Lanham-Toronto- Plymouth, UK: The Scarecrow Press, Inc., 2009. – 569 p. – (The A to Z Guide Series, No. 46).
36. Szarkowska A. The Power of Film Translation [Электронный ресурс] / Agnieszka Szarkowska // Translation Journal and the Author. – 2018. – Режим доступа до ресурсу: <https://translationjournal.net/journal/32film.htm>.
37. Thompson E. What's Bugging Me about Literary Translation. The challenges of literary translations [Электронный ресурс] / Elizabeth Thompson. – 2016. – Режим доступа до ресурсу: [https://web.wpi.edu/Pubs/E-project/Available/E-project-052716-114504/unrestricted/Whats\\_Bugging\\_Me.pdf](https://web.wpi.edu/Pubs/E-project/Available/E-project-052716-114504/unrestricted/Whats_Bugging_Me.pdf).
38. Todorov T. The Fantastic. A structural approach to a literary genre. Translated from the French by Richard Howard / Tzvetan Todorov. – Cleveland/London: The Press of Case Western Reserve University, 1973. – 185 p.
39. Tolkien J. On Fairy-Stories. J. R. R. Tolkien's essay on artistic activity and fantasy as literature. [Электронный ресурс] / J. R.R. Tolkien. – 1939. – Режим доступа до ресурсу: [https://archive.org/details/on-fairy-stories\\_202110/mode/1up](https://archive.org/details/on-fairy-stories_202110/mode/1up).
40. Travers M. European Literature from Romanticism to Postmodernism. A Reader in Aesthetic Practice / Martin Travers. – London and New York: Continuum, 2001. – 369 p.
41. Udaya Narayana Singh. Translation Today Vol. 1 No. 1 / Udaya Narayana Singh, Garadhar P. P., 2004. – 196 с.
42. Venuti L. The Translator's Invisibility. A History of Translation / Lawrence Venuti., 1995. – 366 с.
43. Wales K. A Dictionary of Stylistic. Third edition / Katie Wales., 2014. – 615 p.
44. Walters J. Fantasy Film: a critical introduction / James Walters., 2011. – 160 с.
45. Will English. History of Modern Fantasy Literature [Электронный ресурс] / WillEnglish // Medium. – 2020. – Режим доступа до ресурсу:

<https://medium.com/@willenglish/a-history-of-modern-fantasy-literature-f9a02bdeb16a>.

46. Zimmerman J. In Praise of Good Omens [Електронний ресурс] / Jess Zimmerman // Medium. – 2015. – Режим доступу до ресурсу: <https://medium.com/the-archipelago/in-praise-of-good-omens-64ef3404b6b8>.

47. Білецька К. Проблема відтворення алюзії у процесі перекладу мультфільмів [Електронний ресурс] / Катерина Білецька. – 2013. – Режим доступу до ресурсу: [https://www.academia.edu/32249929/ПРОБЛЕМА\\_ВІДТВОРЕННЯ\\_АЛЮЗІЇ\\_У\\_ПРОЦЕСІ\\_ПЕРЕКЛАДУ\\_МУЛЬТФІЛЬМІВ](https://www.academia.edu/32249929/ПРОБЛЕМА_ВІДТВОРЕННЯ_АЛЮЗІЇ_У_ПРОЦЕСІ_ПЕРЕКЛАДУ_МУЛЬТФІЛЬМІВ).

48. Біловус Л. Теорія інтертекстуальності: становлення понять, тлумачення термінів, систематика/ Леся Біловус. — Тернопіль, Видавець Старо дубець, 2003. — 36 с.

49. Білоус О.М. Теорія і технологія перекладу. Курс лекцій: доопрацьований та доповнений. Навчальний посібник для студентів перекладацьких відділень. – Кіровоград, РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2013. – 200 с.

50. Гончаренко О. П. Доля українського художнього перекладу/ О. П. Гончаренко.— Дніпропетровськ: ДНУ, травень 2007.— Режим доступу: <https://dnu-zhurvak.livejournal.com/3789.html>

51. Горбуньова С.О. Проблеми перекладу жанру фентезі / С. О. Горбуньова // Каразинські читання: Людина. Мова. Комунікація. 2016-й – рік англійської мови: Тези доповідей XV наук. конф. з міжнародною участю. – Х. : ХНУ імені В.Н. Каразіна, 2016. - С. 29 - 31

52. Горда, В. (2020). ПЕРЕКЛАДНА ОНОМАСТИКА ТА ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕКЛАДІВ ТВОРІВ ФЕНТЕЗІ. Молодий вчений, 12 (88), 306-310. <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2020-12-88-60>

53. Гумор як складова культури спілкування [Електронний ресурс] // Pidru4niki – Режим доступу до ресурсу: [https://pidru4niki.com/19570411/kulturologiya/gumor\\_skladova\\_kulturi\\_spilkuvannya](https://pidru4niki.com/19570411/kulturologiya/gumor_skladova_kulturi_spilkuvannya).

54. Добрі Передвісники (міні-серіал) [Електронний ресурс] / Д. Маккіннон, Т., Н. Гейман // Amazon Prime/DniproFilm. – 2019. – Режим доступу до ресурсу: [https://uakino.club/series/drama\\_series/9700-dobr-peredvsniki-1-sezon.html](https://uakino.club/series/drama_series/9700-dobr-peredvsniki-1-sezon.html).
55. Добрі передвісники, ґрунтовні й вичерпні пророцтва Агнеси Оглашенної, відьми / Ніл Гейман, Террі Пратчетт ; пер. з англ. Б. Терещенко та О. Петіка. – 2-ге вид., виправл. – К. : Вид. група КМ-БУКС, 2022. – 472 с.
56. Дудик П.С. Фразеологічна стилістика і її одиниці. Стилiстика української мови // Київ: Академія, – 2005.– с. 175–179
57. Зубков М. Сучасне українське ділове мовлення. Навчально-довідкове видання / Микола Зубков. – Х.: Торсінг, 2001. – 384 с.
58. Кадуріна В. Жанрово–стилістичні особливості сучасного англomовного дискурсу фентезі. Перекладацькі інновації: матеріали V Всеукраїнської студентської науково–практичної конф. (2015, м. Суми). Суми, 2015. 96с.
59. Карабан В. Посiбник-довiдник з перекладу англiйської наукової i технiчної лiтератури на українську мову. Частина I. Граматичнi труднощi / В'ячеслав Карабан. – Флоренція-Страсбург-Гранада-Київ: Tempus, 1997. – 317 с.
60. Карабан В., Мейс Дж. Переклад з української мови на англiйську мову. Навчальний посiбник-довiдник для студентiв вищих навчальних закладiв освiти / В'ячеслав Карабан, Джеймс Мейс. – Вінниця: Нова книга, 2003. – 608 с.
61. Колесник О. С. Проблема подвійного перекладу в контексті діалогу культур / О. С. Колесник // Культурно-мистецька освіта як складова художнього простору ХХІ століття : Зб. Матеріалів Міжн. Наук.-творч. конф., Одеса, Київ, Варшава, 30 квітня 2014 р. – К. : НАКККиМ, 2014. – С. 36-38
62. Конкульовський, В. Про специфіку роботи перекладача кінотекстів / В. Конкульовський // Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія "Лінгвістика" : зб. наук. праць. – Херсон : ХДУ, 2011. – Випуск 14. – С. 241-243.
63. Коптілов В. Актуальні питання українського художнього перекладу – К.: Видавництво Київського університету, 1971. – 131 с., с. 3

64. Коптілов В. Теорія і практика перекладу. – Вид-во при Київському державному університеті видавничого об'єднання «Вища школа», 1982 – 164 с., с. 37
65. Коптілов В. Теорія і практика перекладу: Навч. посіб. – К.: Юніверс, 2002. – 280 с.
66. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці: Золоті литаври / голова ред. А. Волков. — 2001. — 634 с.
67. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. — Київ : ВЦ «Академія», 2007. — Т. 1 : А — Л. , с. 609
68. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. — Київ : ВЦ «Академія», 2007. — Т. 2 : М — Я. , с. 529
69. Мацько Л. Стилїстика української мови: Підручник / Л.І. Мацько, О.М. Сидоренко, О.М. Мацько; За ред. Л. І. Мацько. – К.: Вища шк., 2003. – 462 с.
70. Некряч Т., Чала Ю. Через терни до зірок: труднощі перекладу художніх творів. Для студентів перекладацьких факультетів вищих навчальних закладів: Навчальний посібник. – Вінниця: НОВА КНИГА, 2008. – 200 с.
71. Передвісник [Електронний ресурс] // Академічний тлумачний словник в 11-ти томах – Режим доступу до ресурсу: <http://sum.in.ua/s/peredvisnyk>.
72. Підгрушна О. Переклад гумору: відтворення культурно-специфічної лексики / О. Г. Підгрушна // Мова і культура. - 2013. - Вип. 16, т. 4.–с. 572-577. – Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mik\\_2013\\_16\\_4\\_100](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mik_2013_16_4_100).
73. Пожарська А. Музика кінофільмів жанру фентезі в науковому полі досліджень [Електронний ресурс] / Анастасія-Олена Пожарська. – 2020. – Режим доступу до ресурсу: [https://www.researchgate.net/publication/348415669\\_Muzika\\_kinofilmiv\\_zanru\\_fentezi\\_v\\_naukovomu\\_poli\\_doslidzen\\_The\\_Fantasy\\_Cinema\\_Music\\_in\\_the\\_Scientific\\_Study](https://www.researchgate.net/publication/348415669_Muzika_kinofilmiv_zanru_fentezi_v_naukovomu_poli_doslidzen_The_Fantasy_Cinema_Music_in_the_Scientific_Study).
74. Ребрій О. В. Сучасні концепції творчості у перекладі. Харків, 2012. 376 с.

75. Ребрій О. Вступ до перекладознавства: конспект лекцій для студентів освітньо-кваліфікаційного рівня «Бакалавр» факультету іноземних мов / Олександр Ребрій. – Х.: ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2016. – 116 с.
76. Словник української мови: в 11 тт. / АН УРСР. Інститут мовознавства; за ред. І. К. Білодіда. — К.: Наукова думка, 1970—1980
77. Стріха М. Український художній переклад: між літературою і націєтворенням / Максим Стріха. – Київ: Факт – Наш час, 2006. – 344 с. – (Сер. «Висока полиця»).
78. Універсальний словник-енциклопедія — 4-те вид. — К. : Тека, 2006. Електронний ресурс: <http://slovopedia.org.ua/29/53412/22790.html>
79. Фоміна, Л. В. Особливості перекладу художніх творів. Методично-навчальний посібник з дисципліни «Особливості перекладу художніх творів» для магістрів за спеціальністю «Переклад». / к.ф.н. Л.В. Фоміна. — Дніпропетровськ: вид-во НГУ, 2015. — 178 с.
80. Черноватий Л. Українська перекладознавча думка: Хрестоматія / Леонід Черноватий. – Вінниця. – Нова книга, 2011. – 504 с.

## ДОДАТКИ

### Додаток 1

#### Обкладинки видань роману «Добрі передвісники» Т. Пратчетта та Н. Геймана



*Добрі передвісники, ґрунтовні й вичерпні пророцтва Агнеси Оглашеної, відьми. Видавнича група КМ-БУКС, 2022.*



*Good Omens. The nice and accurate prophecies of Agnes Nutter, witch. Publisher: William Morrow; HarperCollins, 2011.*

Кадри прихованих елементи кіноадаптації «Добрих передвісників»



1. Капелюх Террі Пратчетта (1 серія, 00:30:20)



2. Книга Ніла Геймана «Американські боги» (5 серія, 00:39:26)

**Відгуки на кіноадаптацію «Добрі передвісники»**

(матеріали подано зі збереженням авторської пунктуації):

1) *I've heard a lot of great things about the show and decided to watch it and I could not stop once I started. Will 100% rewatch this.* (Christina, April 16, 2023; ел. доступ:

[https://www.amazon.com/product-reviews/B089XPN85Z/ref=atv\\_dp\\_cr\\_see\\_all?ie=UTF8&reviewerType=all\\_reviews](https://www.amazon.com/product-reviews/B089XPN85Z/ref=atv_dp_cr_see_all?ie=UTF8&reviewerType=all_reviews) )

2) *I read the book years ago being a huge Terry Pratchett and Neil Gaiman fan, so of course, I was hooked on day one. I'm an atheist but this brilliant book and this brilliant series is exactly how I would imagine deities would be. Us against them with mortals in between. Michael and David are just incredible actors and I can believe that Terry would have just loved how they brought the characters to life. It was just such fun to watch and I'm impatiently awaiting the 2nd season!* (D.Dominguez,

February 9, 2023; ел. доступ: [https://www.amazon.com/product-reviews/B089XPN85Z/ref=atv\\_dp\\_cr\\_see\\_all?ie=UTF8&reviewerType=all\\_reviews](https://www.amazon.com/product-reviews/B089XPN85Z/ref=atv_dp_cr_see_all?ie=UTF8&reviewerType=all_reviews) )

3) *Adaptations of books are so often disappointing, but in my opinion the Good Omens series actually surpasses the original. Neil Gaiman was the driving force behind it, writing the teleplay and serving as showrunner, because getting it made was one of Terry Pratchett's last wishes. Gaiman took the request very seriously, and made all the editorial choices with his late friend in mind. The result is a deeply satisfying adaption of a story with an immense global fandom.* (Jordan, December 18, 2019; ел.

доступ: [https://www.amazon.com/product-reviews/B089XPN85Z/ref=cm\\_cr\\_getr\\_d\\_paging\\_btm\\_next\\_4?ie=UTF8&reviewerType=all\\_reviews&pageNumber=4](https://www.amazon.com/product-reviews/B089XPN85Z/ref=cm_cr_getr_d_paging_btm_next_4?ie=UTF8&reviewerType=all_reviews&pageNumber=4) )

4) *Для тих, хто читав книги Пратчетта і Геймана і знає їх манеру написання, цей серіал однозначно сподобається! А для тих, хто не читав, то дуже рекомендую почати! Персонажі Азірафаеля та Кроулі підібрані ідеально, чудовий англійський гумор і незвичайний сюжет!* (Паши Халявка, коментар від

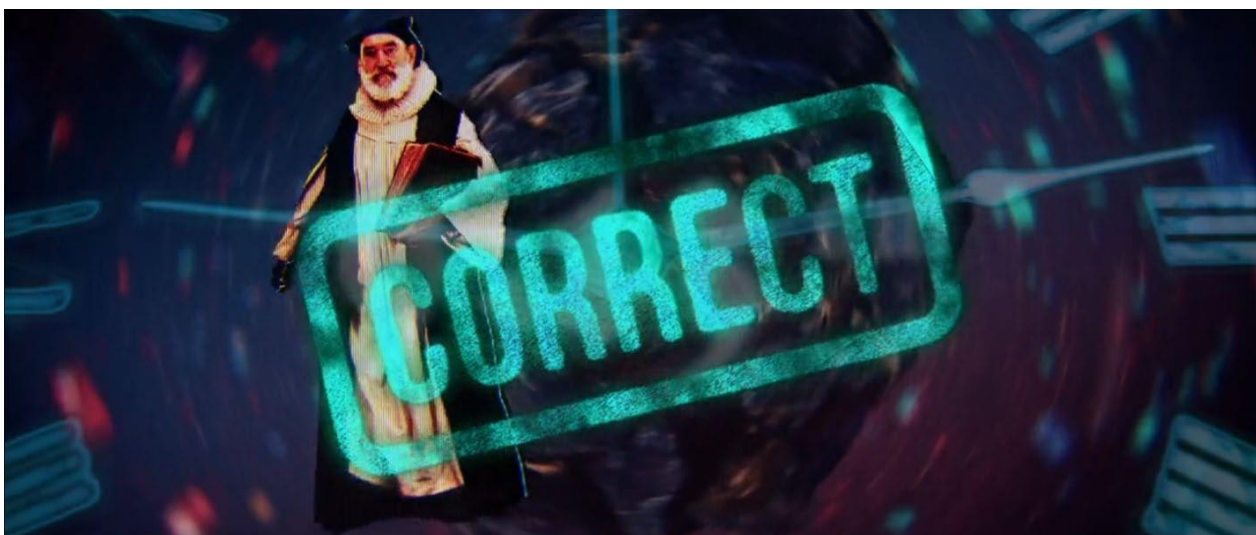
27 грудня 2019 року, сайт Кіноріум)

- 5) Чудова екранізація чудової книги. Гра акторів просто бомба, коли перечитувала книгу, зловила себе на тому, що тепер уявляю саме Тенанта і Шина... (Sir\_Mirt, коментар від 19 квітня 2021 року, сайт UKino)
- 6) Який чудовий фільм! На диво, не гірше за книгу, навіть з деякими доповненнями, що тільки поширюють основний сюжет. А Теннент просто прекрасний)) (sollveig, коментар від 24 жовтня 2021 року, сайт UKino)
- 7) Передивляюсь раз в п'ятий і досі цікаво. Адаптація не відстає від книги, хоча це й не дивно, враховуючи, хто писав сценарій... (Гість Настя, коментар від 14 січня 2023 року, сайт UKino)
- 8) All the people responsible for this series should be charged with crimes against humanity at the Hague. (Troy E. Wiegand, December 29, 2022; ел. доступ: [https://www.amazon.com/product-reviews/B089XPN85Z/ref=cm\\_cr\\_arp\\_d\\_viewopt\\_sr?ie=UTF8&reviewerType=all\\_reviews&pageNumber=1&filterByStar=one\\_star](https://www.amazon.com/product-reviews/B089XPN85Z/ref=cm_cr_arp_d_viewopt_sr?ie=UTF8&reviewerType=all_reviews&pageNumber=1&filterByStar=one_star) ).
- 9) It seems to be this is a show for fans of the book, or fans of David Tennant...I'm a fan of neither...The pacing really got to me after a few minutes...Some scenes just seemed do drawn out that I lost interest, while it seemed to just gloss over other details, so the viewer is forced to pay attention even when the scene is not interesting...And a lot of the scenes were not. By the end of the first episode, I found it hard to believe that I had only donated an hour to this show. To me, much of the acting just read as stilted and forced. So much so, that a lot of the "dry British humour" just fell flat... (mykie G, May 31, 2019; ел.доступ: [https://www.amazon.com/product-reviews/B089XPN85Z/ref=cm\\_cr\\_arp\\_d\\_viewopt\\_sr?ie=UTF8&reviewerType=all\\_reviews&pageNumber=1&filterByStar=two\\_star](https://www.amazon.com/product-reviews/B089XPN85Z/ref=cm_cr_arp_d_viewopt_sr?ie=UTF8&reviewerType=all_reviews&pageNumber=1&filterByStar=two_star) )
- 10) Дитячий серіал, який чимось нагадує старий серіал «усі жінки відьми», спечефекти нічим не кращі. А в цілому діти зацінять (Вадим, коментар від 2 вересня 2019 року, сайт UKino).
- 11) Много англійського кривляння, больше 1,5 сериш не мог вытерпеть (укр. Багато англійського кривляння, більше 1,5 серії не зміг витримати) (Ігор Кошкодан, коментар від 21 березня 2020 року, сайт Кіноріум).

Кадри з кіноадаптації з демонстрацією «штампів»



*Епізод 1:00:00:28*



*Епізод 1: 00:00:59*

Перші кадри першої серії кіноадаптації



*Епізод 1: 00:00:06*



*Епізод 1: 00:00:10*

## Ілюстративний уривок оригінального книжкового та кіно-тексту до підрозділу 2.3

### *Текст, що використовується у книзі*

Current theories on the creation of the Universe state that, if it was created at all and didn't just start, as it were, unofficially, it came into being between ten and twenty thousand million years ago. By the same token the earth itself is generally supposed to be about four and a half thousand million years old.

These dates are incorrect.

Medieval Jewish scholars put the date of the Creation at 3760 B.C. Greek Orthodox theologians put Creation as far back as 5508 B.C. These suggestions are also incorrect.

Archbishop James Usher (1580-1656) published *Annales Veteris et Novi Testamentis* in 1654, which suggested that the Heaven and the Earth were created in 4004 B.C. One of his aides took the calculation further, and was able to announce triumphantly that the Earth was created on Sunday the 21st of October, 4004 B.C., at exactly 9:00 A.M., because God liked to get work done early in the morning while he was feeling fresh.

This too was incorrect. By almost a quarter of an hour. The whole business with the fossilized dinosaur skeletons was a joke the paleontologists haven't seen yet.

This proves two things:

Firstly, that God moves in extremely mysterious, not to say, circuitous ways. God does not play dice with the universe; He plays an ineffable game of His own devising, which might be compared,

### *Текст, що озвучено у міні-серіалі*

Current theories on the creation of the universe state that if it were created at all and didn't just start, as it were, unofficially, it came into being about 14 billion years ago.

The Earth is generally supposed to be about 4 1/2 billion years old. These dates are incorrect. Some medieval scholars put the date of the creation at 3760 BC.

Others put creation as far back as 5508 BC. Also, incorrect. Archbishop James Usher claimed that the Heaven and the Earth were created on Sunday, the 21st of October, 4004 BC, at 9:00 a.m.

This too was incorrect, by almost a quarter of an hour. It was created at 9:13 in the morning. Which was correct. The whole business with the fossilised dinosaur skeletons was a joke the palaeontologists haven't seen yet.

This proves two things.

Firstly, that God does not play dice with the universe. I play an ineffable game of my own devising. For everyone else, it's like playing poker in a pitch-dark room, for infinite stakes, with a dealer who won't tell you the rules, and who smiles all the time.

Secondly, the Earth is a Libra. The entry for Libra in *The Tadfield Advertiser* on the night our history begins reads as follows: "You may be feeling rundown and always in the

from the perspective of any of the other players, to being involved in an obscure and complex version of poker in a pitch-dark room, with blank cards, for infinite stakes, with a Dealer who won't tell you the rules, and who smiles all the time.

Secondly, the Earth's a Libra.

The astrological prediction for Libra in the "Your Stars Today" column of the Tadfield Advertiser, on the day this history begins, read as follows:

LIBRA. 24 September-23 October.

You may be feeling run down and always in the same old daily round Home and family matters are highlighted and are hanging fire. Avoid unnecessary risks. A friend is important to you. Shelve major decisions until the way ahead seems clear. You may be vulnerable to a stomach upset today, so avoid salads. Help could come from an unexpected quarter.

This was perfectly correct on every count except for the bit about the salads.

same daily round. A friend is important to you. You may be vulnerable to a stomach upset today, so avoid salads. Help could come from an unexpected quarter."

This was perfectly correct on every count, except for the bit about the salads.

## Ілюстративний уривок перекладу книжкового та кіно-тексту до підрозділу 2.3

### *Текст, що використовується у книзі*

Сучасні теорії створення всесвіту – якщо наш всесвіт взагалі був створений, а не виник собі вже готовеньким, так би мовити, неофіційно – постулюють ніби з'явився він десь між десятима і двадцятьма мільярдами років тому. Так само вважають, що самій землі мусить бути приблизно чотири з половиною мільярди.

Та всі ці дати – хибні.

Середньовічні іудейські вчені вважали роком Творіння 3760-й до н.е. Православні теологи вказували на 5568 рік до н.е.

Але й ці теорії також хибні.

Архієпископ Джеймс Ашер (1580-1656) опублікував у 1654 році «Annales Veteris et Novi Testamenti», запевняючи, що Небеса й Земля були створені 4004 року до Різдва Христового. А один із його учнів провів розрахунки і по тому зміг переможно заявити, що Землю створили в неділю, 21 жовтня 4004 року до н.е., рівно о дев'ятій ранку, адже Бог любить працювати рано-вранці, на свіжу голову.

Та він теж схибив. Майже на чверть години.

Уся ця історія зі скам'янілими рештками динозаврів була лише жартом, що досі не дійшов до палеонтологів.

І з цього можна зробити два висновки:

По-перше, шляхи Божі незбагненні, якщо не сказати обхідні. Бог не грає в кості зі всесвітом; Він грає у власну гру, яку не можна назвати. Її лише можна порівняти (з точки зору інших гравців) із дуже складним та заплутаним різновидом покеру, що його грають пустими картами в непроглядній п'їтмі, з нескінченно великими ставками й Круп'є, що

### *Текст, що озвучено у міні-серіалі*

Сучасні теорії створення Всесвіту стверджують – якщо він взагалі був створений, а не просто почався неофіційно, – то це сталося 14 мільярдів років тому. Передбачається, що Землі біля 4,5 мільярдів років.

Ці цифри неточні.

Дехто вважав, що це сталося 3760 року до нашої ери. Інші припускали, що це сталося 5580 року до нашої ери. Теж неточно.

Архієпископ Джеймс Ашер стверджував, що Небо і Землю створили в неділю 21 жовтня 4004 року до нашої ери о 9 ранку.

Це теж було помилково. Десь на чверть години. Він був створений о 9 годині 13 хвилин ранку і це точно. Усі ті скам'янілі скелети динозаврів були жартом, який палеонтологи досі не зрозуміли.

З цього випливає два висновки.

По-перше, Бог грає зі всесвітом зовсім не в кості. Я веду незбагненну гру власного винаходу. Для всіх інших це наче гра в покер у темній кімнаті з нескінченними ставками, а правила відомі тільки круп'є, який весь час посміхається.

По-друге, Земля – Терези за знаком зодіаку.

відмовляється пояснювати правила, а тільки *знай посміхається про себе*.

По-друге, Земля – Терези.

У день, коли почалася ця оповідь, «Тадфілдський вісник» надрукував такий астрологічний прогноз для Терезів у рубриці «Зірки сьогодні»:

**Терези (24 вересня – 23 жовтня)**

Щоденна рутинна може закрутити вас, навіваючи втому та пригніченість. Сімейні справи горять і вимагають негайних дій. Уникайте непотрібних ризиків. Добрий друг стане в нагоді. Будь-які рішення краще відкласти, доки майбутнє не проясниться. Можливі проблеми зі шлунком, тож уникайте салатів. Допомога може прийти із неочікуваного закутка.

І ці передвісники точно справдилися в усьому, крім частини про салати.

Прогноз Терезам у «Тадфілд Едвертайзер» на той день, коли почалася ця історія стверджує: ви відчуваєте пригніченість, ніби весь час рухаєтеся по колу. Друг дуже важливий для вас. Сьогодні найбільш вразливий ваш шлунок, тому краще відмовтеся від салатів. Допомога може прийти з несподіваного боку.

Прогноз був напрочуд точним, за винятком рекомендації щодо салатів.

## SUMMARY

**Marunina V.P. Genre and Stylistic Features of “Good Omens” by T. Pratchett & N. Gaiman in Ukrainian translations of the Novel and Film Adaptation.** – Qualification research paper, manuscript.

Graduation Thesis prepared for the Master’s Degree in 035.041 Philology – Literary translation and editing, translation project management. – Taras Shevchenko National University of Kyiv – Kyiv, 2023. – 120 p.

The relevance of the research lies in the modelling of translation strategies due to a particular genre – fantasy genre. It is necessary not only to determine the tactics and techniques of translation work, but also to be able to find noteworthy features of the original work. The purpose of the study is to identify the typical difficulties of translating genre and stylistic features of fantasy as a cross-media genre and to systematize the ways and approaches to their reproduction in the framework of literary and film translation, which can be done with the help of the methods of translation and literary analysis (studying the characteristic features of the original and its translation), comparative method (allowing for a translation analysis of the material) and discourse analysis.

The general concepts and features of the modern fantasy genre were outlined: the stages of its formation and the transformation of the ‘magical’ in literature and cinema from the perspective of translation. Although ‘fantasy’ can be found in literature almost as early as the advent of writing, the beginning of its active development as a separate genre was in the twentieth century. This means that literary scholars have a whole field for research, and for translators, it also adds acres of challenges and translation solutions to reproduce all the unique features of the genre. For example, the main constraint is elements of the author's fiction and fantasy – things that do not exist in the real world. That creates a number of problems that require translators to use all the techniques they know. The situation is easier in fantasy films, as part of the visual element of the narrative is taken over by non-verbal systems (special effects, acting, music, etc.), but in audiovisual translation,

translators may face challenges related to technical requirements and methods of translation transmission (dubbing, voice-over, etc.).

Based on the features of the genre orientation of the works and their cross-media reflection outlined in Chapter 1, Chapter 2 was devoted to the study of the main genre and stylistic features of the literary world of *Good Omens* and the degree of their transition from the novel to the film text. Given the peculiarity of the latter's construction, it was possible to see that some of the genre and stylistic elements of the original source were transformed into audiovisual elements (costumes, locations, sounds, acting, shot composition, colour schemes, etc.) of the story. Based on a number of illustrative examples, the wide range of translation problems was discussed, including the wrong choice of semantic equivalents in translation, the difference in strategies of translators of the novel and film adaptation, the loss of national markers of the original works, etc.

Particular attention was paid to the recreation of the stylistic features of the 'Good Omens' artistic world in Chapter 3, which examined the dominant stylistic figures (simile, epithet, metaphor, antonymy, hyperbole, repetition), the characters' idiosyncrasy (slang, jargon, deviations from the literary language, phonetic features, etc.), the phraseological component of the narrative represented by idioms, humorous elements and allusions. Based on the analysis of the cross-media representation of the 'Good Omens' narration, it was concluded that the expediency of a particular translation technique was the possibility of the original meaning of the text element recreation. However, the most effective techniques for stylistic features recreation are equivalents, semantic analogues and loan translation of the leading features of the 'Good Omens' artistic world, since they deliver the authentic imagery of the story. In addition, one could notice the successful use of antonymic translation, explication, lexical addition or deletion, generalization or specification, domestication, etc.

Literary translation is essentially a search for the necessary correspondences to the original, which, together with the literary features of the target language, can create a dimension that is appropriate to the plot. Prospects for further research are

seen in a deeper study of crossmedia translation and ways of transcribing the meanings inherent in the original sources, as well as methods of rendering the original meanings of texts after crossing socio-cultural boundaries.

**Keywords:** *fantasy, crossmedia, stylistic features, literary translation, multimodal text, intersemiotic translation*