

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
МАРІУПОЛЬСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ФАКУЛЬТЕТ ІНОЗЕМНИХ МОВ
КАФЕДРА ПРИКЛАДНОЇ ФІЛОЛОГІЇ**

До захисту допустити:

Завідувач кафедри

 Олена ПЕДЧЕНКО

«20» грудня 2023 р.

**«ЛЕКСИЧНІ АСПЕКТИ АДАПТАЦІЇ ПЕРЕКЛАДНОГО
СЦЕНАРНОГО ТЕКСТУ»**

Кваліфікаційна робота
здобувача вищої освіти
другого (магістерського) рівня
вищої освіти освітньо-
професійної програми
«Прикладні філологічні студії
(російська, польська, англійська)»

Науковий керівник:

Педченко Олена Василівна,
кандидат філологічних наук, завідувач
кафедри прикладної філології

Рецензент:

Пахарєва Тетяна Анатоліївна,
доктор філологічних наук, професор,
професор кафедри світової літератури
та теорії літератури Українського
державного університету імені
Михайла Драгоманова

Кваліфікаційна робота захищена
з оцінкою 96 А (відмінно)
Секретар ЕК Яна СИЧУГОВА
«12» січня 2024р.

Київ – 2023

ЗМІСТ

Вступ.....	4
Розділ 1: Основні напрямки дослідження феномена адаптації.....	7
1.1. Адаптація художнього тексту.....	7
1.1.1. Визначення поняття «адаптація».....	7
1.1.2. Проблема визначення межі між перекладом та адаптацією.....	9
1.1.3. Типи адаптації.....	10
1.2. Адаптація як стратегія та техніка перекладу.....	12
1.2.1. Области використання адаптаційних стратегій.....	12
1.2.2. Про співвідношення понять «переклад» та «адаптація».....	14
1.2.3. Адаптація та апропріація.....	18
1.2.4. Історія вивчення та зіставлення понять «адаптація» та «переклад».....	10
1.2.5. Визначення понять «переклад» та «адаптація» у сучасній англійській літературі.....	25
1.2.6. Поняття «адаптація» та перекладацька практика.....	25
1.3. Адаптація сценарного тексту.....	31
1.3.1. Адаптація сценарного тексту та навчання сценарній майстерності.....	31
1.3.2. Технічна адаптація та переклад сценарного тексту.....	36
1.3.3. Поняття трансмедійності. Трансмедійний сторітеллінг.....	43
Висновки до розділу 1.....	44
Розділ 2. Лексичні аспекти адаптації перекладного сценарного тексту	
2.1. Види адаптації (у порівнянні з видами перекладацьких трансформацій).....	46
2.2. Адаптація першоджерела у літературний сценарій.....	49
2.3. Лінгвістичні аспекти перекладу сценарного тексту українською мовою.....	55

2.3.1. Сценарна адаптація тексту «від автора».....	56
2.3.2. Лексичні трансформації та прийоми адаптації.....	58
2.3.3. Стилiстична адаптація лексики.....	62
2.3.4. Еквіваленти та варіантні відповідності.....	63
2.3.5. Одиниця перекладу сценарного тексту.....	65
2.4. Культурологічний аспект лексичної адаптації.....	66
2.5. Переклад фразеологічних одиниць.....	71
2.6. Ключова лексика роману та її переклад.....	75
Висновки до розділу 2.....	79
Висновки.....	80
Список використаних джерел.....	83

ВСТУП

Робота присвячена лексичним аспектам адаптації перекладного сценарного тексту. **Теоретичною основою** дослідження постали наукові праці відомих зарубіжних (Жан-Поль Вінэ, Жан Дарбельне, Жорж Л. Бастен, Пітер Ньюмарк, Карлос А. Сколарі, Паоло Бертетті, Меттью Фріман, Кьяра Грассілі, Крістін Кречмер, Патрік Катрісс та інші) та українських дослідників (В. В. Демецька, Т. І. Уварова, К. Д. Мараховська, М. Пилипчук, О. Мартинюк та інші).

Об'єктом дослідження є адаптований сценарій екранізації художнього тексту – роману Гарпер Лі «Вбити пересмішника» (“To kill a mockingbird” by Harper Lee).

Предметом дослідження є лексичні одиниці тексту оригіналу та адаптованого перекладного тексту. Перекладний сценарний текст – це перекладацька адаптація діалогічного тексту (промови персонажів, закадрового тексту), тобто. виконання низки перекладацьких трансформацій, зумовлених насамперед різницею мовних кодів – вихідної мови та цільової мови. У процесі перекладу адаптація лексики проводиться з урахуванням специфіки сценарного тексту, а також формально-технічних вимог кіносценарію. У роботі поняття адаптації сценарію розглянуто послідовно – від адаптації технічної до власне перекладацької адаптації.

Актуальність роботи визначається необхідністю подальшого уточнення поняття «адаптація» щодо перекладних сценарних текстів, найважливішою особливістю яких є полікодування інформації в умовах трансмедійності.

Мета роботи – розглянути процес адаптації перекладного сценарного тексту з урахуванням особливостей цільової мови.

Для реалізації поставленої мети дослідження необхідно вирішити такі завдання:

- ознайомитись з літературою, присвяченою питанням екранізації художніх творів, проблемам адаптації та перекладу сценарного тексту,
- проаналізувати основні підходи до поняття «адаптація», визначити основні прийоми адаптації сценарного тексту;
- проаналізувати переклади літературних сценаріїв, визначити особливості перекладацької адаптації тексту.
- уточнити уявлення про прийоми перекладу лексичних одиниць у сценарних текстах,
- зробити висновки про способи досягнення еквівалентності під час перекладу сценарного тексту.

Матеріалом дослідження є літературний твір – роман Гарпер Лі «Вбити пересмішника» (“To kill a mockingbird” by Harper Lee), його адаптація – сценарій фільму “To kill a mockingbird” та переклад кіносценарію українською мовою.

Методологічним підґрунтям нашої роботи є комплексний підхід, який містить теоретичний аналіз сучасних наукових досліджень, присвячених адаптації та перекладу сценарного тексту; описовий та порівняльний методи; культурно-історичний метод як способи обробки та систематизації матеріалу дослідження

Новизна роботи полягає у послідовному розгляді сценарної адаптації літературного тексту та адаптації екранізації літературного твору у процесі перекладу її сценарію.

Зміст роботи:

Розділ 1. У першому розділі «Основні напрями дослідження феномена адаптації» проаналізовано основні підходи до поняття «адаптація» та загалом до феномена адаптованих текстів. Також досліджується поняття «трансмедійності» та його визначальне значення під час аналізу сценарної адаптації.

Розділ 2: Другий розділ «Лексичні аспекти адаптації перекладного сценарного тексту» присвячений зіставному опису сценарних текстів – оригіналу та перекладу як вторинного адаптуючого тексту. У ньому увага зосереджена, головним чином, на аналізі лексичних одиниць перекладу, на виявленні елементів, що перекладаються і не перекладаються, крім того, в ній порушуються питання перекладацьких стратегій і практик. Робиться висновок про трансмедійну природу вторинної сценарної адаптації. Робота є спробою осмислити основні теоретичні положення, систематизувати основні стратегії та прийоми створення сценарної адаптації та її перекладу.

Практичне значення отриманих результатів полягає в тому, що матеріали та висновки роботи можна використовувати на заняттях з філологічних та перекладацьких дисциплін у ВНЗ України та для підготовки до проведення занять під час робочої практики.

Структура роботи зумовлена метою, завданнями та логікою наукового дослідження. Робота складається зі вступу, двох розділів із висновками до кожного з них, загальних висновків, списку використаних джерел (50). Повний обсяг роботи становить 93 сторінки, із яких 76 сторінок – основного тексту.

Результати роботи було апробовано під час участі у науково-практичних конференціях, у збірниках матеріалів конференцій було опубліковано тези доповідей «Запозичення як науковий термін» (Декада студентської науки МДУ) та «Borrowing as an object of etymological analysis» (Всеукраїнська студентська науково-практична інтернет-конференція «Мова та література в полікультурному суспільстві», 17 листопада 2022 року).

РОЗДІЛ 1. ОСНОВНІ НАПРЯМИ ДОСЛІДЖЕННЯ ФЕНОМЕНА АДАПТАЦІЇ

1.1. Адаптація тексту

Екранізація художніх текстів передбачає обов'язкову і різносторонню адаптацію літературного тексту, і перш за все його трансформацію в діалоговий текст. Адаптація літературного тексту, його пристосування до умов кіноформату – складний і багатоуровневий процес. Проблемам адаптації сценарного тексту присвячені роботи таких дослідників, як Жан-Поль Віне, Жан Дарбельне, Жорж Л. Бастен, Пітер Ньюмарк, Карлос А. Сколарі, Паоло Бертетті, Меттью Фріман, Кьяра Грассілі, Крістін Кречмер, Патрік Катрісс, В. В. Демецька, Т. І. Уварова, К. Д. Мараховська, М. Пилипчук, О. Мартинюк та інші.

1.1.1. Визначення поняття «адаптація». Загальний матеріал по темі, представлений у роботі Жоржа Л. Бастена, аналізуюча адаптація як поняття засобу перекладу. У статті «Адаптація» (In Routledge Encyclopedia of Translation Studies; Рутледж – британський міжнародний видавничий дом) Жорж Л. Бастен пише, що адаптація поняття часто обговорювалася, підтримувалася або піддавалася різкій критикі в області перекладу. Але незважаючи на те, що адаптація часто виявляється як «поскорбільна форма перекладу» або взагалі не є перекладом, адаптація часто згадується серед можливих дійсних рішень різних перекладних труднощів. Більше того, усі перекладачі, свідомо чи ні, займаються адаптацією, імпліцитно визнається, що «переводи завжди піддаються тому, що Лоуренс Венуті (американський перекладач, найбільший історик і теоретик перекладу) називає процесом «одомашнювання» (Moreover, the idea that all translators engage in adaptation, consciously or otherwise, is implicit in the recognition that translations always undergo what Venuti calls a process of domestication) [5, с. 3]. На думку Жоржа Л. Бастена, рідко можна знайти чіткі визначення термінології, що

використовується під час обговорення цього та інших пов'язаних із ним дискусійних понять.

У роботі Ж. Бастена надано широкий огляд визначень, запропонованих сучасними авторами. Найвідоміше визначення належить французьким авторам Ж. Віне та Ж. Дарбельне, які називають адаптацію своєю сьомою процедурою перекладу. Це визначення розглядає адаптацію як локальну, а не глобальну стратегію, використовувану задля досягнення еквівалентності ситуацій «скрізь, де зустрічаються культурні невідповідності». Німецький вчений-лінгвіст Еуджен Кошеріу (рум. Eugen Coșeriu) стверджує, що такого роду адаптація віддає перевагу функції над формою, щоб зробити той самий ефект, що й вихідний текст. Пітер Ньюмарк вказує, що адаптація повинна ґрунтуватися на судженні перекладача про знання його читачів. Однак у той час, як одні автори виходять із принципу, що немає нічого неперекладного, інші стверджують, що адаптація метамови є «непотрібною формою екзотики» [22].

Автором, який ставить під сумнів систематичне розмежування адаптації та перекладу, є Ів Гамб'є (фінський вчений-перекладач, член Європейської асоціації аудіовізуального перекладу), який вказує на очевидну прогалину у визначенні поняття адаптації та наводить докази у прояснення того, яку межу має перетнути переклад, щоб стати адаптацією. Ів Гамб'є зазначає, що багато процедур перекладу, запропоновані Віне і Дарбельне (1958), крім адаптації (такі як опущення та скорочення), проте є адаптацією. Він досліджує класичні приклади перекладів, які зазвичай вважаються адаптаціями, і робить висновок, що визначення будь-якого тексту, створеного перекладачем, як адаптація часто є поспішним особистим судженням, яке має мало спільного з аргументованим аналізом. Просити перекладача створити текст, орієнтований на цільову аудиторію, і в той же час уникати будь-якої лінгвістичної, семіотичної чи культурної адаптації, було б неспроможним. Саме на цю двозначність адаптації Ів Гамб'є

посилається в назві своєї статті: «Адаптація: двозначність, яку потрібно поставити під сумнів» [13, с. 13].

Деякі вчені вважають за краще взагалі не використовувати термін «адаптація», вважаючи, що поняття перекладу як такого може бути розширене, щоб охопити всі види трансформації або втручання, поки «цільовий ефект відповідає передбачуваним цільовим функціям тексту» незалежно від того, чи збігаються ці функції з функціями вихідного тексту [23, с. 93]. Інші розглядають ці два концепти як такі, що представляють суттєво різні практики. Мішель Гарно (квебецький поет, музикант, педагог, актор, драматург та перекладач) запровадив термін «традаптація», щоб висловити тісний зв'язок між двома видами діяльності.

Таким чином, підбиває підсумок Жорж Л. Бастен, визначення адаптації відображають різні погляди на проблему збереження «вірності» вихідному тексту. Одні стверджують, що адаптація необхідна саме для того, щоб зберегти посилення незайманим (принаймні на глобальному рівні), а інші вбачають у цьому зраду оригінального авторського висловлювання. Для першого відмова від адаптації обмежує читача штучним світом чужорідності; для останнього адаптація рівнозначна знищенню та порушенню вихідного тексту. Навіть ті, хто визнає необхідність адаптації за певних обставин, змушені визнати, що якщо збереження вірності тексту є *sine qua non* (неодмінною умовою) перекладу, тобто момент, коли адаптація взагалі перестає бути перекладом. Жорж Л. Бастен підкреслює: «Лише розглядаючи її як легітимну стратегію, ми можемо почати розуміти мотиви її використання та оцінювати зв'язок між нею та іншими формами традиційного перекладу [5, с. 3].

1.1.2. Проблема визначення межі між перекладом та адаптацією.

Складність визначення поняття адаптації підтверджують визначення терміну і менш суворі авторські тлумачення, представлені в різних джерелах. Ті вчені, які розрізняють адаптацію і переклад, але прагнуть

проаналізувати феномен адаптації та його зв'язок з перекладом, наполягають на тонкому характері межі, що розділяє ці два поняття. Так, Жорж Л. Бастен зазначає, що суто теоретично можна провести межі між адаптацією та перекладом. Ж. Бастен пояснює, що адаптація – це ефективна стратегія, яку можна використовувати для усунення культурних відмінностей. Він також наголошує на важливості адаптації, коли говорить, що «без жодних сумнівів адаптація є найбільш ефективною комунікаційною стратегією». Однак, на його думку, адаптація відрізняється від перекладу тим, що переклад заснований на тексті, оскільки фокусується на значенні, а адаптація заснована на контексті, оскільки відтворює мету [6, с. 76].

Патрік Катрісс в есе «Викладання сценарної майстерності як перекладу та адаптації: критичні роздуми про визначення та романтизм 2.0» (тут і далі переклад наш) визначає переклад як феномен, заснований на інваріантності. тоді як адаптація осмислюється їм як явище, засноване на дисперсії («*Realigning terminology with everyday language, translation is redefined as an invariance-based phenomenon while adaptation is reconceived as a variance-based phenomenon, which entails better fit*» [11, с. 794].

Таким чином, тлумачення понять «переклад» та «адаптація» є предметом розбіжностей. Досліджуючи феномен адаптації та його зв'язок з перекладом, теоретики та практики перекладу вказують на тонкий характер кордону, що поділяє ці два поняття. Адаптація розглядається авторами як перекладацька стратегія, перекладацький прийом, і як суміжне поняття перекладу, а також як термін, протиставлений перекладу. Очевидно, багатозначність поняття «адаптація» обумовлена різними сферами вживання поняття, а конкретне, широке чи вузьке значення визначається контекстом.

1.1.3. Типи адаптації. Виділяють два основні типи адаптації: адаптацію локальну та глобальну. Жорж Л. Бастен зазначає, що на практиці, за певних умов, ці два основні типи адаптації можуть існувати одночасно.

Автор пише про локальну адаптацію, мотивовану проблемами, що впливають із самого вихідного тексту і обмеженою певними його частинами, і про глобальну адаптацію, яка визначається факторами, що не входять до вихідного тексту. Як місцева процедура адаптація може застосовуватися до ізольованих частин тексту, щоб усунути специфічні відмінності між мовою чи культурою вихідного та цільового тексту. І тут використання адаптації як прийому матиме обмежений впливом геть текст загалом за умови збереження загальної зв'язності вихідного тексту. Цей тип адаптації є тимчасовим та локалізованим; він не представляє всеосяжного підходу до завдання перекладу. Локальна, або, в інших термінах, «внутрішня» адаптація, по суті, є процедурою перекладу, яка керується принципами ефективності та дієвості та спрямована на досягнення балансу між тим, що має бути перетворено та виділено, та тим, що має бути залишено без змін [5, с. 3]. Інші автори бачать у локальній адаптації метод, який застосовується лише до певних частин вихідного тексту, тоді як і глобальній адаптації метод застосовується до всього тексту.

Адаптація здійснюється з певними обмеженнями. До них відносяться знання та очікування цільового читача: адаптер повинен оцінити, якою мірою зміст вихідного тексту є новою або загальнодоступною інформацією для потенційної аудиторії; адаптер повинен знайти у цільовій мові відповідність дискурсивному типу вихідного тексту та перевірити узгодженість адаптуючих режимів.

Третя умова пов'язана зі значенням та метою (цілями) вихідного та цільового текстів (These include the knowledge and expectations of the target reader: the adapter has to evaluate the extent to which the content of the source text constitutes new or shared information for the potential audience; the target language: the adapter must find an appropriate match in the target language for the discourse type of the source text and look for coherence of adapting modes; and the meaning and purpose(s) of the source and target texts). Крім того, Жорж

Бастен приходиться до висновку: вкрай важливо визнати адаптацію типом творчого процесу, спрямованого на відновлення балансу комунікації, що часто порушується традиційними формами перекладу: «Ключовим словом стає релевантність, а не точність, а це спричиняє ретельний аналіз змісту та мети тексту» [5, с. 3].

Вивчення адаптації, на думку Бастена, спонукає теоретика вийти за межі суто мовних питань та допомагає пролити світло на роль перекладача як посередника, як творчого учасника процесу мовного спілкування.

1.2. Адаптація как стратегия и техника перевода

1.2.1. Области використання адаптаційних стратегій. Адаптацію розглядають як форму перекладу, характерну для певних жанрів, передусім драми. Справді, щодо драматичного перекладу найчастіше вивчалася адаптація. Ані Бріссє розглядає адаптацію як ретериторіалізацію оригінального твору та «анексію» від імені аудиторії нової версії. Дж. К. Сантойо аналогічно визначає адаптацію як засіб натуралізації п'єси для нового середовища з метою досягнення того ж ефекту, що і твір спочатку, але з аудиторією з іншого культурного середовища [31, с. 104]. Адаптація як прийом перекладу допускається під час перекладу металінгвістичних текстів, у тому числі драм та дитячих театральних постановок.

Мароканський автор Мохсін Хазруні стверджує, що адаптація є неминучою стратегією перекладу під час роботи з текстами, насиченими релігійними та культурними темами. Інші жанри, такі як дитяча література, також вимагають відтворення повідомлення відповідно до соціолінгвістичних потреб різних читачів [18, с. 21].

За словами дослідниці Р. Ойттінен, одна з причин, через яку нам необхідно використовувати адаптацію, полягає в тому, що ми пишемо для дітей: «Перекладачі привносять у переклад свою культурну спадщину, свій читацький досвід, а у випадку з дитячими книгами — свій образ дитинства

та свій власний дитячий образ. При цьому вони вступають у діалогічні відносини, в яких зрештою беруть участь читачі, автор, ілюстратор, перекладач та видавець» (“Translators bring to the translation their cultural heritage, their reading experience, and in the case of children's books, their image of childhood and their own child image. In so doing, they enter into a dialogic relationship that ultimately involves readers, the author, the illustrator, the translator, and the publisher”) [27, с.1.]. Рийтта Ойттінен включає адаптацію до «концепції перекладу» і вважає, що усі перекладачі, якщо вони хочуть досягти успіху, повинні адаптувати свої тексти згідно з передбаченням читачів».

Адаптація безпосередньо пов'язана з аудіовізуальним та міжсеміотичним перекладом. Адаптації найлегше побачити в перекладах телешоу або фільмів, де діалоги персонажів, або тим чи іншим чином передані культурні посилання, повинні бути адаптовані для іноземної аудиторії, наприклад, у субтитрах, де необхідно враховувати акустичні чи візуальні фактори.

Перекладна техніка адаптації використовується також у сфері реклами, де акцент робиться на збереженні функції вихідного тексту, а не на збереженні форми або навіть семантики, особливо тоді, коли мовний код поєднується з акустичними та візуальними факторами. Жорж Л. Бастен пише, що рекламні тексти вимагають, щоб перекладачі та адаптери виходили за рамки змісту тексту та враховували функцію тексту, яку необхідно зберегти. При цьому Жорж Бастен наголошує, що функція рекламного тексту полягає у тому, щоб продавати товари. Отже, успіх перекладу оцінюється з урахуванням впливу перекладу читачів цільової культури, а чи не досягнення еквівалентності чи достовірності. Для перелічених жанрів багато авторів вважають адаптацію єдиною формою еквівалентності. У той самий час перекладачі зауважують, що хоча у певних ситуаціях прямий переклад не рекомендується (наприклад, при перекладі

політичного виступу чи реклами), в повному обсязі ідеальні переклади є адаптаціями.

Крім того, Ж. Бастен зазначає: «Адаптація, мабуть, найлегше виправдовується, коли вихідний текст має металінгвістичний характер, тобто коли предметом тексту є сама мова. Особливо це стосується дидактичних робіт з мови взагалі або окремих мов». [5, с. 3]. Автор підкреслює, що можна дати «вичерпне визначення адаптації», яке стосується текстів, які використовуються в навчальних цілях та довідниках, але загалом цей концепт продовжує залишатися частиною нечіткої метамови, яка використовується вченими та перекладачами.

1.2.2. Про співвідношення понять «переклад» та «адаптація».

Автори «Енциклопедії перекладознавства» звертають увагу на те, що багато істориків і дослідників перекладу продовжують негативно ставитися до адаптації, відкидаючи це як «спотворення, фальсифікацію чи цензуру», яка «є своєрідною зрадою стосовно оригінального автора» [30]. Відомий теоретик перекладу Пітер Ньюмарк, зазначав, що переклад – це передача змісту тексту іншою мовою у вигляді, як автор задумав текст [22]. Відповідно до цього підходу, у процесі перекладу автор фокусується на точній передачі інформації, поданої у вихідному тексті при відтворенні її цільовою мовою. Звідси йдуть витoki протиставлення адаптації та перекладу.

Іншу думку висловлює Патрік Катрісс у статті «Викладання сценарної майстерності як перекладу та адаптації: критичні роздуми про визначення та романтизм 2.0» (“Teaching Screenwriting as Translation and Adaptation: Critical Reflections on Definitions and Romanticism 2.0”). Розглядаючи проблему розмежування понять «переклад» та «адаптація», автор пише, що поняття «переклад» та «адаптація» функціонують одночасно і в просторіччі, і в мові науки. Однак, у той час як у повсякденній мові обидва терміни ставляться до відносно різних понять, дослідники перекладу та адаптації

схильні використовувати їх як взаємозамінні». При розгляді поняття «адаптація» П. Катрісс використовує термін «найкраща відповідність» («найкращий зразок»), визнаючи цим визначення адаптації як нечіткої множини. Автор пише: «В інтертекстуальних термінах перекладацькі явища надалі вказують на інваріантність по відношенню до перекладеного. Явища адаптації мають на увазі зміну по відношенню до адаптованого, що тягне за собою «кращу відповідність» контексту(ам) розміщення. І дисперсія, і інваріантність розглядаються як патерни, що виникають або зникають залежно від зазначених умов. Пропозиції щодо того, як оцінити «найкращу відповідність», вже були зроблені та вимагають подальшого обговорення» [11, с. 794]. Полемізуючи з противниками адаптації, їх опоненти наводять аргументи на її захист: «Адаптуючи повідомлення, ми не переводимо його буквально. Однак це не означає, що, адаптуючи повідомлення або ідею, ми змінюємо вихідне повідомлення або що ми погано робимо свою роботу (переклад)» [1, с. 1].

Відповідаючи на запитання, чим відрізняється адаптація від перекладу, італійська перекладачка Кьяра Грассілі пише: «основна відмінність між адаптацією та перекладом полягає у ступеню перекладу вихідного тексту на цільову мову. У той час як переклад – це просто перенесення контенту буквально з ІМ у ПЯ, адаптація – це творчий метод перекладу, який робить текст культурно прийнятним, точним та зрозумілим» [14і, с. 1]. Переклад – чи те, що зазвичай розуміється під терміном «переклад», – віддає пріоритет передачі сенсу, тоді як адаптація прагне реалізувати мету вихідного тексту, а екзегезу (й у своєму тлумаченні) намагається викласти наміри автора. Адаптація може бути навмисне втручання з боку перекладача, але у функціональних цілях. Поняття «адаптація», пише Кьяра Грассілі, традиційно протиставляється поняттю «переклад» під час коментування походження тексту: «Це переклад?» "Ні, це адаптація". Це означає, що текст був просто перекладений, мав місце

процес маніпулювання текстом з певної причини. Автор наводить кілька відповідних прикладів:

1) Прототекст був довгим проти простором, доступним для метатексту; І тут замовник вимагатиме скорочений переклад, щоб задовольнити свої потреби. Ця процедура здебільшого використовується у разі технічних та технологічних текстів, але бувають ситуації, коли навіть художні тексти мають пройти цей процес адаптації.

2) Коли метатекст адресований дітям, видавець повинен адаптувати текст, щоб уникнути мови, яка може бути неприйнятною для дитини, та готує цензуровану адаптацію. Будь-які згадки сексуального характеру мають бути виключені, так само як і нецензурна лексика. Слова, які надто складні для розуміння, також будуть виключені, як і всі види поведінки, які вважаються такими, що суперечать суспільній моралі.

3) Те саме, це інший вид цензури, який застосовується, навіть якщо текст присвячений дорослій публіці.

4) Культурні особливості публіки різняться настільки, що вимагають серйозної модифікації змісту тексту, щоб воно краще сприймалося в реальності, в якій воно буде використовуватися. Останній пункт відноситься в основному до текстів практичного характеру, інструкцій, функціонування машин чи програм тощо [14, с. 1].

Жорж Л. Бастен вважає, що адаптацію можна розуміти як набір перекладацьких втручань, результатом яких є текст, який не приймається як переклад, але, проте, визнається як вихідний текст. Таким чином, цей термін може включати безліч інших понять, таких як присвоєння, одомашнення, імітація та переписування. Власне, поняття адаптації вимагає визнання перекладу неадаптацією, зазначає дослідник. тому «історія адаптації паразитує на історичних концепціях перекладу». При цьому Жорж Бастен вказує на різницю між навмисним втручанням та відхиленням від буквральності [6].

Визначення адаптації як нечіткої множини ускладнює розмежування понять «адаптація» та «переклад». Дискусійним залишається питання співвідношення понять «адаптація» і «одомашнювання», «адаптація» і «іностранизація», «адаптація» і «натуралізація». Одомашнення та іноземізація – дві протилежні стратегії перекладу, запропоновані американським перекладачем, істориком та теоретиком перекладу Лоуренсом Венути. Одомашнення - це випадок, коли перекладач вирішує звести до мінімуму чужорідність вихідного тексту, щоб зробити його більш відповідним культурі читачів цільової мови, а іноземізація означає збереження чужорідності вихідного тексту. Л. Венути пояснює, що іноземізація відноситься до методу або стратегії перекладу, за якого зберігається частина оригінального «іноземного» тексту. Одомашнення, з іншого боку, уподібнює текст цільовим культурним та мовним цінностям. [40, с. 1].

Диференціації зазнають і такі поняття, як адаптація та локалізація. Кьяра Грассиллі пише: «Хоча локалізація полягає у зміні окремих елементів, таких як дати, ваги, адреси чи валюти, щоб вони відповідали цільовому ринку, вона не гарантує, що контент буде повністю функціональним та значущим для цільової аудиторії. Для цього потрібна адаптація. Завдяки відповідним засобам, таким як додавання, видалення чи опущення, текст стає зрозумілим для цільової культури [14, с.1].

Порівняйте інше тлумачення локалізації: «Однак адаптацію не слід плутати з локалізацією, яка використовується, коли цільова аудиторія говорить на іншому варіанті однієї мови» [1, с.1]. За такого підходу адаптація вважається лише одним із видів «втручання» з боку перекладачів.

До цих опозицій слід додати протиставлення термінів «доместикація» та «форенізація» про які, зокрема, пишуть українські дослідниці М. Пилипчук та О. Мартинюк у статті «Поєднання стратегії доместикації та форенізації в аудіовізуальному перекладі» [50, с.72].

1.2.3. Адаптація та апропріація. Апропріація зазвичай трактується як використання у творі раніше створених творів мистецтва. Ж. Л. Бастен і Ю. Вандаль-Сіруа у першому розділі своєї роботи «Адаптація та присвоєння: Чи є обмеження? (“Adaptation and Appropriation: Is there a Limit?”)» наводять різні погляди на співвідношення понять «адаптація» і «переклад» із поняттям «апропріація» (‘присвоєння’). Так, J. Сандерс у роботі «Адаптація та апропріація» проводить різницю між адаптацією та апропріацією: «Адаптація сигналізує про відносини з вихідним текстом, або оригіналом. Апропріація часто обумовлює складніший шлях від джерела інформації до нового культурного продукту або області (“Adaptation signals a relationship with an informing source text or original. Appropriation frequently affects a more decisive journey away from the informing source into a wholly new cultural product and domain)” [цитується за 37, с. 26].

Апропріація як процес запозичення та повторного використання культурних об'єктів та практик викликає багато суперечок. Багато хто негативно ставиться до цього процесу, розглядаючи його як присвоєння інтелектуальної власності. Вандаль-Сіруа та Бастен пишуть, що адаптацію, як і апропріацію, можна розглядати так, як пропонує Ендрю Честерман. Згідно з Е. Честерманом, апропріацію можна визначити як «зраду», як «зрадницьке» ставлення до вихідного тексту. Апропріація – це свідомо творчість, яка не має на меті і не претендує на те, щоб бути перекладом (хоча й поділяє більшість його процедур). Можна говорити про адаптацію та апропріацію як про два види стратегій, у яких будь-який зв'язок між вихідним та цільовим текстами навмисно ігнорується. [цитується за 37, с. 23].

Ж. Л. Бастен і Ю. Вандаль-Сіруа зазначають, що адаптація виходить за межі перекладу, адаптація має відношення не стільки до перекладу, скільки до обмежень перекладу. [Вандаль-Сіруа, с. 37]. Автори розглядають адаптацію як ререйтинг: «Ререйтинг може вводити нові поняття, нові жанри,

нові прийоми, а історія перекладу – це також історія літературних нововведень, впливу однієї культури на іншу» (Reritings can introduce new concepts, new genres, new devices, and the history of translation is the history also of literary innovations, of the shaping power of one culture upon another). Адаптація таким чином розглядається ними як «забезпечення мовного та культурного трансферу» [37, с. 37-38]

1.2.4. Історія вивчення та зіставлення понять «адаптація» та «переклад». Жорж Л. Бастен, торкаючись витоків розмежування понять «адаптація» та «переклад», вказує, що початковий розрив між адаптацією та перекладом перегукується з Цицероном і Горацією, які називали переклад дослівно робітником і відрізняли цей метод від того, що вони вважали більш вільними, але цілком законними альтернативами. Історик перекладу зазначає, що золотий вік адаптації був у сімнадцятому та вісімнадцятому століттях, в епоху *Belles infideles* (Прекрасних невірнучих), яка розпочалася у Франції, а потім поширилася на решту світу.

Вільні переклади, виконані в цей період, були виправдані з точки зору необхідності адаптації іноземних текстів до смаків та звичок цільової культури, оскільки ці смаки та звички вважалися вищими. У XIX столітті реакція на волю сприймалася як невірність, але у театрі продовжувала переважати адаптація. У двадцятому столітті, як пише бельгійський дослідник Патрік Катрісс, поширення технічних, наукових та комерційних документів призвело до того, що перевага надається прозорості перекладу з упором на ефективне спілкування; це можна розглядати як ліцензування форми адаптації, яка включає переписування тексту для нової аудиторії при збереженні деякої форми еквівалентності між вихідним і цільовим текстами [11, с. 794].

Патрік Катрісс, всебічно розглядаючи питання термінології, зокрема стосується історії тлумачення понять «переклад» та «адаптація». Нефахівці, а також професійні перекладачі та вчені, які працюють за межами галузі

перекладознавства зазвичай визначають «переклад» як точну передачу змісту словесного вираження іншою природною мовою. Однак, зауважує Патрік Катрісс, коли постмодернізм «вдарив» і з літературного перекладознавства наприкінці 1970-х років, деякі амбітні літературознавці роздмухали поняття «переклад», як поняття, що включає всі види інтертекстуальної обробки (наприклад, адаптацію, пародію, модернізацію) і зробили його синонімом інтертекстуальності, а потім вийшовши за межі лінгвістичної парадигми – синонімом «культури» («However, when post-modernism also hit literary translation studies in the late 1970s, some ambitious literary scholars have inflated the common parlance concept of “translation”, first to include all intertextual types of processing (e.g., adaptation, parody, periodization, modernization) and make it synonymous with intertextuality and then to step beyond the linguistic paradigm and become synonymous with “culture”») [11, с. 794]. Сьогодні, як зазначає автор, перекладознавці вивчають переклад як будь-яке інтерсеміотичне та мультимодальне явище, як тип вербалізації (наприклад, Kress and Van Leeuwen, 2001; O'Halloran, 2008), включаючи такі явища, як аудіовізуальний переклад та аудіоопис.

1.2.5. Визначення понять «переклад» та «адаптація» у сучасній англomовній літературі. Поняття «адаптація» може бути витлумачено широко і розглядатися як те, що виходить за рамки проблем перекладу, проте це одночасно і поняття теорії перекладу. У вузькому розумінні терміну адаптація – це стратегія або, ще вже, один з технічних прийомів перекладу. У такому ключі його розглядають як вітчизняні, і зарубіжні автори. Розглядаючи адаптацію як стратегію та техніку перекладу, не можна не зупинитися на визначенні поняття перекладу, зокрема, на тлумаченнях цих понять у національних теоріях перекладознавства. Згідно з Хаусом, переклад – це заміна тексту вихідною мовою семантично і прагматично еквівалентним текстом мовою перекладу. Завдання перекладача полягає не тільки в перенесенні змісту з однієї мови на іншу, щоб досягти необхідного

впливу на цільову мовну аудиторію, необхідно, щоб функція тексту вихідною мовою була аналогічна функції тексту цільовою мовою. Цікава проведена Хаусом різниця між відкритим і прихованим перекладом: «Відкритий переклад потрібний щоразу, коли вихідний текст пов'язан із вихідною мовою та її культурою. Прихований переклад тісно пов'язаний з цільовою мовою, він має статус оригінального вихідного тексту цільовою мовою. У прихованому перекладі функціональна еквівалентність важлива, оскільки вона містить тонкі культурні передумови, які вимагають застосування «культурного фільтра» [цитується за 19, с. 22].

Дослідники зазначають, що різні типи текстів потребують різних стратегій перекладу. Дослівний переклад, наприклад, типовий для текстів, де зміст тексту є найважливішим, наприклад, юридичних. З іншого боку, згідно з Честерманом і Вагнером (2002)), однією зі стратегій (поряд з натуралізацією або одомашненням, які можна використовувати у літературних творах, є адаптація. Перекладачі пояснюють важливість адаптації таким чином: незалежно від того, чи свідомо вона здійснюється перекладачем чи ні, успішна адаптація дозволяє (або навіть змушує) цільовим читачам відкрити для себе текст таким чином, що відповідає його меті, або просто сприяє розумінню конкретного повідомлення [Там само, с. 26].

Французькі лінгвісти Жан-Поль Віне і Жан Дарбельне (Vinau і Darbelne) підкреслювали важливість адаптації, заявляючи, що якщо перекладач систематично відмовляється адаптувати, це зрештою призведе до послаблення цільового тексту [34, с. 41]. На їхню думку, адаптація є однією з процедур перекладу, які слід використовувати щоразу, коли ситуація вихідного тексту не існує в культурі цільового тексту. У цьому випадку перекладачам необхідно відтворити нову ситуацію, яку можна вважати більш придатною для цільової аудиторії.

Британський учений Пітер Ньюмарк так же, як Вінз і Дарбельне, визначає адаптацію як «использование признанного эквивалента между двумя ситуациями», як явлення культурної еквівалентності.

Ендрю Честерман і Емми Вагнер пропонують такі стратегії прагматичної адаптації: "Зміна експліцитності", "Зміна інформації", "Міжособистісна зміна", "Іллокутивна зміна", "Зміна когерентності", "Частковий переклад", "Зміна видимості". Transediting» та інші прагматичні зміни [цитуються за 19, с. 22].

Мона Бейкер і Габрієла Салдана зазначають, що вивчення адаптації спонукає теоретиків вийти за рамки лінгвістичних факторів та наголошує на ролі перекладачів як посередників, творчих людей та комунікаторів. Вони додають, що ключовим словом стає релевантність, а не точність, і це вимагає ретельного аналізу трьох важливих концептів теорії перекладу: значення, цілі (або функції або скопосу) і намірів [30, с. 4].

М. Бейкер і Г. Салдана розглядають такі найпоширеніші фактори, що змушують перекладачів вдаватися до адаптації:

- «розбивка коду» (за відсутності лексичних чи будь-яких інших еквівалентів у цільовій мові);
- «ситуаційна або культурна неадекватність» (коли контексти у вихідному тексті не існують або не можуть бути застосовані до цільового тексту);
- «переключення жанру» (перехід від одного типу дискурсу до іншого (наприклад, від літератури для дорослих до літератури для дітей) – порушення комунікативного процесу» (необхідність звернення до іншого типу читачів часто потребує модифікацій стилю, змісту та подачі) [30, с. 4-5].

Проблема адаптації у перекладі була досліджена низкою інших англійських авторів. Зокрема, марокканський автор Мохсін Хазруні у статті «Адаптація у перекладі: оповідання Хауеллса «Різдво щодня»» розглядає

адаптацію в рамках перекладу дитячої літератури. Дослідження М. Хазруні спрямоване на те, щоб наголосити на важливості адаптації в перекладі, розрахованому на дитячу аудиторію. Завдання перекладу, підкреслює автор, стає ще більш складним при роботі з дитячою літературою, оскільки аудиторія – це діти, чий світогляд, досвід та знання світу обмежені.

При визначенні поняття «адаптація» автор використовує такі поняття, як екстралінгвістичні фактори та цільова аудиторія. Щоб передати повідомлення, пише Мохсін Хазруні, перекладачам необхідно враховувати не лише текст, а й цільову аудиторію. Адаптацію, вважає Мохсін Хазруні, можна визначити як зміни, які перекладачі мають внести у вихідний текст, щоб він відповідав потребам та ситуації цільових читачів [19, с.26].

Адаптація – це стратегія, яку Мохсін Хазруні використовує для переклада оповідання Вільяма Діна Хауеллса «Різдво щодня». Мохсін Хазруні визначає арабський переклад оповідання як «тематичне дослідження». Автор ставить собі завдання обговорити у своїй статті переклад оповідання та пов'язані з ним прагматичні проблеми. У центрі його уваги – питання адаптації вихідного тексту до соціального та культурного середовища цільової мовної аудиторії. У вступі до роботи дослідник визначає переклад зазвичай як процес перенесення ідеї, концепції або думки з однієї мови на іншу. Однак, зазначає він, перекладачі стикаються з багатьма перешкодами, коли намагаються передати ідею цільовою мовою. Слова, які позначають культурно-специфічні об'єкти, створюють проблеми перекладачів. Такі поняття зазвичай називають «специфічними для культури».

Дослідник визначає переклад як процес перенесення ідеї, концепції чи думки з однієї мови іншою. Однак, зазначає він, перекладачі стикаються з багатьма перешкодами, коли намагаються передати ідею цільовою мовою. Слова, які позначають культурно-специфічні об'єкти, створюють проблеми перекладачів. Такі поняття зазвичай називають «специфічними для

культури». Автор статті у своїй спирається спостереження інших дослідників. Зокрема він посилається на роботу М. Бейкер, яка стверджує, що слово вихідної мови може виражати концепти, абсолютно невідомі в цільовій культурі. Концепт може бути абстрактним чи конкретним; він може бути пов'язаний з релігійними переконаннями, соціальними чи навіть побутовими звичаями, наприклад, з типом їжі. Як приклад вона згадує англійське поняття *thermos*, яке невідоме носіям більшості мов. Авторка говорить про прагматичну еквівалентність, яка стосується того, як висловлювання використовуються в комунікативних ситуаціях і «як ми інтерпретуємо їх у контексті». Бейкер зазначає, що прагматика – це вивчення значення слова не як одиниці системи, а як його вживання в конкретній ситуації спілкування (“Pragmatics is the study of language in use. It is the study of meaning, not as generated by the linguistic system but as conveyed and manipulated by participants in a communicative situation” [цитуються за 19, с. 2]).

У ході аналізу оповідання «Різдво щодня» Мохсін Хазруні наводить висловлювання авторів, які уточнюють поняття адаптації, еквівалентності, прагматичної еквівалентності. Так, Риитта Ойттинен (Oittinen, 2000) стверджує, що поняття адаптації схоже на поняття еквівалентності. І те, й інше «неточно визначено» і «очевидно». Авторка вказує, що одна з причин, через яку деякі вчені негативно ставляться до адаптації, пов'язана з тим, як вони бачать переклад. Якщо вони вважають, що переклад створює тотожність, то вони повинні проводити чітку різницю між перекладом та адаптацією, але якщо вони розглядають переклад як переписування, то їм буде важко відрізнити одне від одного. адаптація мають багато спільного, хоча адаптація часто розглядається як версія, скорочення або скорочене видання, яке менш цінне, ніж оригінал.

Мохсін Хазруні зауважує, що межа між перекладом та адаптацією не завжди чітка. У той час як одні вчені вважають адаптацію невід'ємною

частиною перекладу, інші різко критикують адаптацію, вважаючи її «поганим явищем», оскільки вона є своєрідним спотворенням або невідповідністю оригіналу. Серед прихильників адаптації він називає Гамб'є та Готліб (2001), які стверджують, що нереально просити перекладача створити легко зрозумілий текст без використання будь-якої культурної, прагматичної чи будь-якої іншої адаптації.

Наприкінці статті Мохсін Хазруні наголошує на важливості адаптації при перекладі текстів, що містять «цінності та культурні посилання». Переклад з'являється як скорочена версія вихідної історії, тому що дослідник вважає переклад твором: «Рендеринг (переклад, передача, тлумачення) одного й того контенту може призвести до незрозумілого перекладу, особливо якщо текст написаний для дітей. У кожному перекладі є втрати та жертви. У деяких випадках перекладачам доводиться жертвувати вихідним текстом задля створення зрозумілого та відповідного тексту для цільових читачів. Необхідно створити нову ситуацію, прийнятну та зрозумілу для цільових читачів, особливо під час перекладу дитячої літератури» [19, с. 238]. Хоча багато вчених продовжують розглядати адаптацію як негативне явище, робить висновок Мохсін Хазруні, адаптація є стратегією, яку необхідно використовувати щоразу, коли виникає культурна невідповідність.

1.2.6. Поняття «адаптація» та перекладацька практика. Професійні перекладачі роблять свій внесок у побудову теорії перекладу. Так, перекладачі команди CTS розглядають адаптацію як прийом перекладу: «Адаптація – це вільна форма перекладацької техніки». Перекладачі беруть до уваги всілякі обмеження при виборі способу перекладу та вказують на дві типові ситуації, коли перекладачеві слід використовувати адаптацію; «Перекладачі зазвичай вдаються до адаптації, якщо в цільовій мові немає лексичних еквівалентів або якщо контекст, в якому був написаний вихідний текст, не існує в цільовій мові».

З приводу двох основних видів адаптації, локальної та глобальної, вони зазначають таке: «Різниця між цими формами адаптації полягає в тому, чи полягає проблема у вихідному тексті, і в цьому випадку вона стає локальною адаптацією, або в факторах, що знаходяться за межами вихідного тексту коли вона стає глобальною адаптацією» [CTS]. У локальній адаптації метод адаптації застосовується лише до певним частинам вихідного тексту, тоді як і глобальної адаптації метод застосовується до всього тексту.

У перекладацькій літературі адаптація визначається як стратегія, метод, техніка та прийом перекладу, а також як інструмент перекладача: Порівняйте:

«Адаптацію як одну зі стратегій перекладу можна визначити в технічному сенсі» [7, 474].

«У локальній адаптації метод адаптації застосовується лише до певним частинам вихідного тексту, тоді як і глобальної адаптації метод застосовується до тексту» [CTS].

«Однією з інструментів, які у перекладі, є адаптація» [1].

Поняття «техніка перекладу» винесено у назву роботи К. Грассілли «Адаптація. Техніка перекладу». Як зауважує Кьяра Грассилли, адаптації також відомі як «вільні переклади», коли перекладач замінює культурні реалії або сценарії, для яких немає посилань цільовою мовою. Простим прикладом вільного перекладу, пише дослідниця, може бути переклад «П'ятниця, 13-те» з англійської на іспанську. У цьому випадку нам потрібно буде адаптувати переклад до культурних реалій іспаномовного світу та перекласти його як «Martes 13» (вівторок, 13-те).

Загальновідомо, зазначає Кьяра Грассілли, що для отримання ідеального перекладу необхідно вийти за межі поверхневого значення слів. Дуже важливо зрозуміти, що означають слова у конкретній ситуації відповідно до культурного контексту. Розгляд культурного елемента допомагає нам зрозуміти, що перекладач — не єдина людина, яка бере

участь у перекладі. У цьому контексті адаптація є важливим прийомом перекладу. Вона необхідна, коли щось, характерне для однієї мовної культури, виражається зовсім іншим способом, знайомим чи придатним для іншої мовної культури. Автор наводить приклад зміни культурного середовища: чи слід перекладати пінчо (страву з меню іспанського ресторану) англійською мовою як кебаб? Кьяра Грассиллі робить висновок, що складність тексту просто змушує перекладача адаптуватися до всіх нюансів мови, щоб отримати хороші результати: «Це включає зміну культурного посилання, коли ситуація у вихідній культурі не існує в цільовій» [14, с. 1].

Сучасні фахівці з перекладу, як і їхні попередники, запитують, чи можливо зробити точний і лінгвістично правильний переклад. Більшість з них вважає, що для забезпечення задовільної якості та точності перекладених творів необхідно розробляти різні стратегії та методи. Адаптація – одна з таких стратегій.

Як і провідні теоретики перекладу, перекладачі-професіонали називають такі типи адаптації:

адаптація словосполучень – у багатьох випадках дослівний переклад викликає непорозуміння та численні лінгвістичні помилки. Це особливо застосовно, якщо ІМ (вихідна мова) та ПЯ (цільова мова) належать до різних мовних сімей і різняться з погляду словосполучень.

локальна адаптація – спосіб розв'язання перекладацьких проблем, які у окремих сегментах вихідного тексту. Локальна адаптація, як і раніше, вірна вихідному тексту і адаптує ситуації, зображені в ньому, до середовища цільової культури.

культурна адаптація – професійний перекладач є сполучною ланкою між вихідною та цільовою мовами та їх культурами. Культурна адаптація є ключем до того, щоб перекладений текст служив своїй меті та був зрозумілий цільовій аудиторії.

Арабський автор Алі Тарек у статті «Адаптація як засіб перекладу» визначає адаптацію як тип перекладу, який включає ряд змін, які необхідно внести, щоб отриманий цільовий текст гармоніював з духом вихідного тексту. До них відносяться: видалення, додавання, пояснення, ілюстрація та приклад. З погляду автора статті, існує чотири основні типи адаптації: адаптація словосполучень, культурна адаптація, літературна адаптація та ідеологічна адаптація. Під ідеологічною адаптацією Алі Тарек має на увазі «сексуальні та релігійні інтереси». Більшість арабів навіть сьогодні уникають сексу, якщо перекладач цього не врахує, його вважатимуть аморальним. Автор визначає культурну адаптацію як сукупність вірувань, поглядів, звичаїв, моделей поведінки, соціальних звичок тощо членів певного суспільства. Літературна адаптація зустрічається при перекладі літературних творів, таких як роман, оповідання, драма або поезія. Наприклад, перекладаючи на арабську назву шедевра Хемінгуея «Старий і море» як «Шейх і море», перекладач врахував культурну розбіжність: (шейх у арабів – старійшина, голова роду, племені, релігійної громади) [36, с.1].

Особлива увага приділяється культурній адаптації. Це знаходить підтвердження у висловлюванні теоретика перекладу та засновника теорії динамічної еквівалентності Юджина Найди, який зазначав, що «мова – це частина культури, і фактично це найскладніший набір звичок, який демонструє будь-яка культура. Мова відбиває культуру, забезпечує доступом до культури та у багатьох відношеннях є модель культури» [цитуються за 36, с. 1].

З відомими європейськими перекладачами солідаризуються Мехді Асадзаде та Афаф Штайерт, які аналізують переклад з англійської на азербайджано-турецьку мову. Вони відзначають, що є добре відоме і зрозуміле правило: для того, щоб будь-який переклад працював належним чином, перекладач повинен вийти за межі поверхового значення слів: «Недостатньо вирішити, як краще передати слова вихідного тексту; скоріше,

набагато важливіше зрозуміти, що означають слова у конкретній ситуації відповідно до культурного контексту. Культурний аспект перекладознавства спонукає нас враховувати той факт, що перекладач – не єдина людина, яка бере участь у перекладі; скоріше, читачі також беруть участь, використовуючи те, що вони вже є у тому «культурному резервуарі», щоб зрозуміти зміст прочитаного, пов'язуючи значення і оцінюючи їх відповідно до культурними кодами, які у їх свідомості» [22].

М. Асадзаде і А Штайерт вказують на необхідність розглядати переклад з різних точок зору. Культурний поворот у перекладознавстві спонукав багатьох дослідників перекладознавства розглядати адаптацію як форму інтерсеміотичного перекладу. Адаптація насправді є найменш дослівним чи найвільнішим видом перекладу. Вона відмовляється від строго лінгвістичного аспекту перекладу і займається культурним аспектом, хоча неминуче зачіпає також і лінгвістику. Як зазначають автори, у недавніх дослідженнях перекладу було підкреслено значення соціологічних умов, і замість простої лінгвістики для пояснення природи перекладу пропонуються ідеї з низки наукових дисциплін, таких як психологія, культурна антропологія та теорія комунікації.

Хороший переклад, зазначають автори, є вірним повному контексту вихідного тексту з погляду значення, і навіть стилю, зовнішнього вигляду, регістру та повідомлення. Перш ніж вибрати адаптацію, перекладач повинен зрозуміти, що необхідно створити цільовий текст, який здається природним та відповідним цільовій мові та культурі, дотримуючись при цьому суті вихідного тексту; ніщо не може бути змінено, видалено або навіть додано до тексту без необхідності та без поважної причини. Справжня адаптація – це переосмислення, що допомагає читачам краще зрозуміти текст та його зміст.

Мехді Асадзаде і Афаф Штайерт підкреслюють значимість прагматичного аспекту перекладу: «Адаптація є одним із найбільш підходящих і ефективних способів вираження, коли потрібно ...передати

той самий ефект, пов'язаний зі словом, в іншій культурі, де те саме слово відсутнє» [22, с. 56]. Автори вважають, що адаптація зазвичай використовується для того, щоб «передати еквівалент у соціокультурних термінах». Щоб проілюструвати це на прикладі, автори посилаються на переклад тексту, пов'язаного з весіллям, призначеного для тих, хто розмовляє азербайджанською турецькою мовою. Під час весільної церемонії у Британії чи США нареченого зазвичай супроводжує чоловік, якого називають шафером; це частина їхньої традиції і, отже, частина їхньої культури. Однак у турецькій культурі немає шафера, і нареченого на весіллі швидше супроводжує не один, а двоє чоловіків. Вони називаються сагдуш і солдюш і стоять праворуч і ліворуч від нареченого відповідно. Таким чином, зазначають автори, при відтворенні тексту, в якому є посилання на шафера, будь-хто, хто перекладає азербайджано-турецьку мову, може замінити його на більш знайомі слова *sagdus* і *soldus*.

У наступному висловлюванні авторів неявно є розмежування понять «переклад» і «адаптація»: «Існує основне правило, яке слід дотримуватися: адаптація використовується, коли немає можливості правильно, точно і доречно передати поняття, виконавши звичайний тип перекладу» [22, с. 56].

Професійні перекладачі, як і теоретики перекладу визначають ключові відмінності перекладу та адаптації. Зокрема, такі відмінності вони шукають та знаходять у дефініціях цих понять: «Щоб обговорити розбіжності між перекладом та адаптацією, спочатку нам потрібно дати їм визначення». Вони ж визначають співвідношення перекладу та адаптації: адаптація – це метод перекладу, спрямований на зміну вихідного тексту таким чином, щоб він відповідав культурі, стилю, граматиці, семантиці та синтаксису цільової мови. Такий підхід може не давати абсолютно точних перекладів, проте завдяки йому «читачі почуваються початковими одержувачами тексту» [22, с.56].

Таким чином, багаторівневістю процесу адаптації визначається багатозначність поняття «адаптація» (порівняйте фрази «сценарій як адаптація» та «адаптація сценарію») та неоднозначність трактувань даного терміна. Перш ніж перейти до розгляду власне перекладацьких питань вторинної адаптації тексту під час перекладу літературних екранізацій, доцільно розглянути прикладні аспекти сценарної адаптації.

1.3. Адаптація сценарного тексту

1.3.1. Адаптація сценарного тексту та навчання сценарній майстерності. Адаптація вихідного тексту найчастіше пов'язана з літературною сферою, насамперед із поезією та драмою. яка вимагатиме більшої адаптації, ніж інші види текстів».

Проблему сценарної адаптації всебічно розглядає бельгійський автор Патрік Катрісс у статті «Викладання сценарної майстерності як перекладу та адаптації: критичні роздуми про визначення та романтизм 2.0». У повсякденній мові, пише Катрісс, «адаптація» зазвичай означає зміну, яка набуває чи підтримує актуальність тексту, тоді як вчені, які займаються висвітленням кіно, використовували цей термін вивчення екранізації художніх текстів. Загальноживане поняття «адаптація» вони розуміли як більш менш вірне екранне уявлення (бажано канонічного) художнього тексту. Інакше кажучи, вони розуміли адаптацію як (більш-менш) вільний переклад, де «переклад» розуміється у його звичайному мовному сенсі як точна передача значення висловлювання, а «вільний» оцінюється перекладацькими, а чи не адаптаційними термінами, т. е. з урахуванням вихідного (кон)текстові умови вірності чи точності, а не як цільові (кон)текстові вимоги до адаптації (In other words, they have conceived of adaptation as (more or less) free translation, where “translation” is understood in its common parlance sense as the accurate rendition of the meaning of an expression, and “free” is assessed in translational rather than adaptational terms,

i.e., based on source (con)text-related conditions of fidelity or accuracy rather than on target (con)text-based requirements of “better fit”) [10, с.1].

На думку П. Катрісса, оскільки більшість кіно- та телеадаптацій ґрунтується на сценарії, тема стосується і сценарної майстерності. У дискурсах про написання сценаріїв під «адаптацією» зазвичай розуміють адаптацію літературного фільму чи телепередачі. Таким чином, вона є предметом вивчення теорії літературної екранізації. Однак дослідження сценаріїв, присвячені їхній адаптації, залишаються нечисленними. Крім того, дослідники світлового кіно визнають, що досі ще не розроблено моделей того, як викладати предмети, що стосуються адаптації літературних фільмів. Різні критики пропонують різні пояснення цієї ситуації. Патрік Катрісс наводить основні заперечення проти викладання та навчання «сценарному ремеслу»: він стверджує, що викладання – це ряд процесів, що «повторюються», в той час як екранізація літературних фільмів – це «швидше мистецтво, ніж процес, що повторюється» [10, с.1]. Отже, вони припускають, що навчання сценарній майстерності неможливе, оскільки адаптація не може бути «розбита на невеликі кроки» і стверджують, що «єдина законна відповідь на мистецтво – це більше мистецтва» (Hence, the editors suggest that teaching adaptation cannot be “ відбито вниз до битих-стислих шаблів”, і каже, що “тільки legitimate response to art is more art”) [10, с. 3].

Таким чином, основне заперечення проти навчання сценарній майстерності – це протиставлення майстерності (йому можна навчити, запропонувавши відповідні алгоритми дій) та творчості (вільної творчої інтерпретації тексту).

Романтичний погляд на мистецтво та культуру. Однією з головних перешкод для впровадження практик адаптації є, на думку П. Катрісса, нинішній західний романтичний погляд на мистецтво та культуру: «Романтизм 2.0, який розверг прірву між мистецтвом і ремеслом,

применшує значення сценарної майстерності та виступає проти запропонованих робочих визначень перекладу та адаптації, Тому що вони не відповідають правилам романтизму» [10].

Прийняття вищезгаданих робочих визначень – переклад як тотожність чи точне відтворення (переважно) різнорідного дискурсу і адаптація як зміна, залежить від релевантності, – наштовхується ще одна перешкода: романтичний погляд мистецтво і культуру. Патрік Катрісс зазначає, що ширший, доромантичний погляд на мистецтво, що включав ремесло, перетворився на вузький романтичний погляд на мистецтво, який перевизначив поняття «образотворчого» мистецтва та витіснив ремесло зі своєї території: «Цей вузький погляд на мистецтво та культуру, який я називаю романтизмом 2.0, перешкоджає написанню сценаріїв та/або перекладу та адаптації більш ніж в одному відношенні» [10].

Опозиція романтичному погляду така ж стара, як і сам романтизм, і зусилля з подолання розриву між мистецтвом і ремеслом тривають і сьогодні. Напрямок цієї боротьби залишається незрозумілим, а її остаточний результат не визначено. Однак факти показують, що на даний момент романтичний погляд на мистецтво та культуру продовжує переважати на Заході: якщо ремеслу і вдається зійти за мистецтво, то найчастіше це відбувається шляхом відтворення, а не опору правил романтизму (наприклад, Weiner 2000, р. 113; Shiner 2001, стор. 3, Mattick 2003, стор. 1, Sawyer 2006).

По-перше, як зауважує Патрік Катрісс, схильність до романтизму робить вищезгадані робочі визначення перекладу та адаптації неприйнятними; і, по-друге, романтичний погляд нехтує ремісничими цінностями. Твори мистецтва більше не можуть оцінюватися з точки зору ефективних та добре зроблених інструментів. Вступаючи в такий спосіб, схильність до романтизму звужує діапазон допустимих художніх цінностей і, таким чином, зменшує поняття естетичної цінності. Автор робить

висновок, що романтичний ухил нав'язує погляд, який одночасно є сегрегативним та елітарним. Романтизм 2.0 проникає і в області написання сценаріїв, перекладу та адаптації. Романтики дивляться зверхньо на літературну екранізацію з тих самих і додаткових причин. Патрік Катрісс пише: «Вони роблять це, коли екранні адаптації розглядаються як залежні від літературних цінностей, які вони представляють на екрані, і зводяться до службових інструментів, коли вони служать для навчання або пропаганди літературних цінностей. З іншого боку, продовжує автор, романтизм виникає і тоді, коли художня творчість зводиться до самовираження чи коли адаптація розуміється як похідне, т. е. неоригінальне і тому нижче явище. З погляду автора, «цікаво, що правило оригінальності дозволяє романтикам критикувати адаптацію як за вірність, так і за невірність тексту, що адаптується, незважаючи на заяви про художню свободу». Висновки Патрика Катриса стосуються як «фактичного процесу перекладу та адаптації, наприклад, *tertium comparationis* (підстави порівняння), як і більш загального питання щодо предмета навчання сценарної майстерності, а також причин, з яких вдаються до адаптації літературних творів [10].

Розглядає автор і питання впливу першоджерела з його адаптації. «Корельовані дебати за або проти підходу порівняння/контрасту (наприклад, Hudelet 2015) залежать від того ж романтичного рефлексу, який викликається тривогою впливу та запізнілості та полягає у приписуванні першості предтексту. Щоб вирішити (чи розмити?) цю проблему, деякі романтики пропонують деієрархізувати дотекстові/посттекстові відносини», – зазначає Патрік Катрісс [10].

У міру того, як зростала зацікавленість сценарними адаптаціями, дослідження кіно та медіа перетворилися на самостійні законні дисципліни, які пропонують свої трактування поняття адаптація. Патрік Катрісс закликає звільнитися від сегрегативного та елітарного погляду на мистецтво та його «доромантичну ремісничу концепцію» та намагається описати «переклад»

та «адаптацію» «в інтермедіальних та інтертекстуальних термінах»: «В інтертекстуальних термінах перекладацькі явища вказують на інваріантність по відношенню до перекладеного. Явища адаптації мають на увазі зміну по відношенню до адаптованого, що тягне за собою «кращу відповідність» контексту(ам) розміщення. І дисперсія, і інваріантність розглядаються як патерни, що виникають або зникають залежно від умов». По-перше, пише автор, дебати про (не)вірність відкрили трансляційний погляд на адаптацію і роздмухали інтертекстуальна адаптація підкатегорій для включення всіх типів обробки тексту, у тому числі переклад, пародію і т. д., що також робить його синонімом інтертекстуальності; потім, з появою нових медіа дослідники (культурної) адаптації розширювали сферу своєї діяльності. навіть більше, виходячи за рамки парадигми світлової плівки, щоб увімкнути всі форми кросмедійного тексту (обробка, така як кінематографізація, новелалізація, гейміфікація, музикалізація тощо) [11, с. 795].

Отже, інтертекстуальне та між- або крос-медійне роздмухування слів «адаптація» і «переклад» робить їх значення беззмістовним, а їх використання — тавтологічним: екранізація — це переклад фільму — це зйомка (наприклад, Catrysse 1990, стор. 326–327); Stam 2005, с. 45), і в кращому випадку навчання сценарної майстерності з точки зору перекладу або адаптації передбачає навчання сценарної майстерності з урахуванням минулих, сьогодення та майбутніх (тобто очікуваних) умов.

У заключній частині своєї роботи Патрік Катрісс наводить докази на користь того, щоб «підштовхнути більш ексклюзивний романтичний погляд назад до його інклюзивніших доромантичних стадій, дозволяючи зацікавленим сторонам повторно інтегрувати традиційні цінності, засновані на ремеслі, набір законних художніх утиліт і, таким чином, знову розширюючи поняття «естетична цінність».

1.3.2. Технічна адаптація та переклад сценарного тексту. Сценарії, що є літературними екранізаціями, зазвичай, будуються на сюжетних лініях цих романів чи оповідань і зазвичай повторюють діалоги, описи і навіть поетичну мову даних творів. Проте є кілька аспектів, які відрізняють сценарій від літературних творів, які у ролі прототипового тексту. Так само є суттєві відмінності між перекладом літературного тексту та перекладом кіно- та телесценарію.

Крістін Кречмер у статті «Переклад сценаріїв» (“Translating Screenplays”) пропонує розглянути переклад сценарію як поджанр художнього перекладу. На відміну від роману, який написаний для задоволення читача (кінцевого користувача), сценарій – це план фільму та його переклад відбувається або відразу, або після додаткового редагування чи переписування, він буде повторно трансформований або певною мірою інтерпретований творчим персоналом, задіяним у створення фільму. Перекладений сценарій – це не тільки цільовий текст, він стає джерелом тексту для ретрансляції на аудіовізуальних платформах і носіях (audiovisual medium).

Дослідниця, розглядаючи основні проблеми перекладу сценарного тексту, пише: «Подібно до сценариста, який використовує найточнішу мову, доступну йому або їй, щоб зробити інтерпретацію сценарію, перекладач повинен відтворити точно написаний вихідний текст, щоб він максимально точно відображав сукупність задумів сценариста. І ці наміри можуть бути зрозумілі перекладачем лише через усвідомлення основної драматургічної структури твору – сюжетно-жанрової, аудіовізуальних елементів, іноді психології» [20, с 24].

Далі йдуть деякі підказки та поради щодо базової компонування сценарію. Сценарій, пише авторка, є галузевим документом і має відповідати стандарту. До стандартних елементів відноситься макет, форматування, палітурка і склад. Сценаристи часто використовують

професійне програмне забезпечення написання сценаріїв, тобто. комп'ютер, який автоматично визначає шрифт, кегль та макет сторінки, включаючи ширину діалогу стовпці, великі літери, нумерація сцен, довжина рядків та кількість рядків на сторінці. Це дуже точне форматування призначене для прогнозування відтворення готового фільму: одна сторінка відповідає приблизно одній хвилині екранного часу. Найчастіше використовуване програмне забезпечення, ймовірно, є кращим вибором. Комп'ютерна програма – це чернетка, яка дозволяє користувачам вибирати американський або британський формат (остання також використовується в інших країнах). Американські та канадські сценарії друкуються на папері 8,5 x 11, тоді як британські та європейські сценарії друкуються на форматі А4 [20, с 24].

Продюсер або спеціальний уповноважений, пише Крістін Кречмер, ймовірно, подбає про палітурку, оскільки перекладач швидше за все робитиме переклад в електронному вигляді. Є ще одне питання, яке має бути вирішено до запуску процесу перекладу: загальна довжина тексту, зазначає дослідниця. Сценарії зазвичай містять 90-120 сторінок, і правомірне очікування, що вони жорстко структуровані, тому що голлівудські керівники відомі тим, що перегортають їх, щоб знайти певні події (такі як підбурювання, інциденти, перерви в діях і повороти бали англ) на певних сторінках. Отже, під час початкових переговорів між клієнтом та перекладачем слід порушити питання про те, чи має збігатися кількість сторінок оригіналу та перекладу. Якщо вони мають збігатися, то перекладач повинен запитати, як діяти в рамках обмежень, що накладаються обмеженим простором, який позначає певну тривалість тексту. Що стосується субтитрів, то тут дійшли згоди, що час та інші особливі обмеження, накладені на субтитри, означають, що останні, як правило, є відредагованою версією діалогів фільму і є більш-менш прийнятним компромісом. Найкращим рішенням у таких випадках, крім творчих рішень перекладача, може бути зменшення розміру шрифту (за згодою з клієнтом) К. Кречмер зазначає,

однак, що було б нерозумно передавати сценарій серйозному редагуванню, враховуючи статус першоджерела – тексту сценарію. Автор цитує Лінду Сегер, яка у своїй книзі «Створення незабутніх персонажів» порівнює гарний діалог із музичним твором, у якому є «такт, ритм, мелодія» і який можна легко вимовити [20, с 26].

Крістін Кречмер докладно зупиняється на окремих компонентах сценарію, у тому числі і на його мовних аспектах:

1. Рядки діалогу зазвичай робляться короткими і точними – іншими словами, вони є сильно відредагованими версіями розмовної мови. Кожний кадр діалогу зазвичай займає не більше двох-трьох рядків, і перекладач повинен подбати про те, щоб зробити його якнайкоротшим і забезпечити узгодженість між репліками.

2. Хороший діалог показує, як персонаж справляється з певною драматичною ситуацією, яка вже була поставлена. Перекладач повинен обов'язково створити діалог, який звучить автентично та ідіоматично цільовою мовою і який відображає вік того, хто говорить, соціальний стан і, що дуже важливо, зберігає будь-який переданий підтекст, не дозволяючи останньому стати явно вираженим. Сценаристи намагаються уникати діалогів, які «на носі» (тобто відкрито заявляють, чого хочуть їхні персонажі). Перекладачі сценаріїв повинні намагатися зберегти будь-які двозначності у цільовому тексті та з великою обережністю використовувати роз'яснення. Можливо, зазначає далі дослідниця, найскладнішим аспектом перекладу сценарію є переклад сценічних вказівок/описів сцен. Вони, як правило, пишуться короткими, в основному активними реченнями в даний час, які описують дію та звуки найбільш економно, і часто у вигляді стенографії, але не обов'язково у вигляді граматично повних речень. Перекладач має це повторювати.

3. Перекладач має підтримувати порядок інформації. Перекладений сценарій є не лише цільовим текстом, але одночасно стає вихідним текстом

для ретрансляції на аудіовізуальний носій синтаксису цих коротких речень, оскільки вони передають інформацію в певному порядку, що відповідає передбачуваній візуальній мові фільму. Зокрема, порядок, у якому надається інформація, може визначати саме зображення. Це положення Крістін Кречмер коментує наступним прикладом: в «Англійському пацієнті» Ентоні Мінгелли інформацію «Павутина шрамів покриває обличчя та тіло пацієнта» передає її візуальне уявлення. Переклад субтитру «Його обличчя вкрите павутинням шрамів» (зі зміною порядку слів) буде помилкою, оскільки акцент буде зміститися на фактичне твердження про те, де знаходяться шрами. У цій конкретній сцені, як пояснює Кречмер, ми бачимо світ з погляду англійського пацієнта, маючи на увазі його психологічний та фізичний стан. Він отримав важкі опіки в авіакатастрофі, його несуть через пустелю на ношах, і він може бачити лише фрагменти навколишнього світу, тому що його обличчя закрито захисною маскою. Сценарист тут створив дуже чітко певний образ, який передбачає, як сцена має бути знята, і бачення дії з погляду англійського пацієнта означає, що ми його ідентифікуємо як головного героя.

Наступна порада Крістін Кречмер – зберігати великі літери в описах сцен. Інструкції зазвичай містять деякі слова, написані з великої літери, які перекладач повинен відтворити. Слова з великої літери приблизно поділяються на чотири категорії: 1) всі імена персонажів пишуться з великої літери, коли персонаж вперше представлений, 2) коментарі до будь-яких важливих або основних зображень пишуться з великої літери, 3) як і важливі звуки, і 4) як та інструкції камери. Так, в «Англійському пацієнті» опис сцени виділяє «срібний наперсток» великими літерами. Цей наперсток важливий для подальшої розповіді, оскільки він представляє зв'язок між головним героєм та його коханою Кетрін. Великі літери сигналізують режисеру, оператору і монтажеру (а також реkvізитору), що цей об'єкт повинен бути чітко видно глядачам, або при крупному плані, або при

ретельному освітленні (наперсток блищить на сонці), або, що найголовніше, тим і іншим способом.

Ще один дуже важливий аспект сценічних вказівок – використання дієслів. Зазвичай говорять, що адаптація романів до сценаріїв включає перетворення описів у дію, і для сценаристів дія, показана на екрані, є «валютою їх майстерності». Отже, перекладач повинен звернути особливу увагу на дієслова і повинен спробувати максимально точно відтворити повне значення вихідного дієслова. Наприклад, в екранізації «Лев, чаклунка і шафа» сцена під час авіанальоту описує, як сім'я мчить у притулок після того, як «виє» сирена (вона не просто звучить), і персонажі хапаються (не просто беруть), зривають (то ж саме), мчать (не просто біжать), деруться, штовхаються - все це відображає психологічний стан персонажів, а також хаос, який їх оточує.

Дієслова також можна використовувати для ефективного опису самих персонажів. Наприклад, читач зробить різні висновки про особистість персонажа, залежно від того, чи марширує Джонні, прогулюється чи плететься в офіс, тому ці дії мають бути передані в оригіналі та перекладі з однаковою точністю.

Технічні елементи. *Технічна мова, що міститься у сценаріях, стосується різних елементів, включаючи інструкції камери, спеціальні або візуальні ефекти, звук або голос за кадром або темп дії.*

Наприклад, слова " A BEAT" зазвичай означають коротку паузу (або в діалозі, або в темпі дії), щоб дозволити аудиторії засвоїти важливе.

Спеціальні ефекти (SFX, які зазвичай створюються на знімальному майданчику) або візуальні ефекти (VFX, зазвичай створювані під час постпродакшну) позначаються як такі, як і голос за кадром (VO) і закадрові звуки діалогів (OFF). Що стосується інструкцій для камери, сценарії різняться залежно від того, американські вони чи британські. В американських сценаріях широко використовуються інструкції камери,

такі як “PAN DOWN,” “CLOSE ON” і т.д., тоді як британські угоди про сценарії цього не допускають. Натомість британських сценаристів вчать пропонувати кадри опосередковано через описи зображень. Приклад цього є крупний план, запропонований описом шрамів на обличчі англійського пацієнта, згаданого раніше. Другі термини включають “FLASHBACK” и “(CONT'D)” для «продолжения» (обычно это автоматически вставляется программой для написания сценариев в конце каждой страницы). Если разрывы страниц располагаются по-разному, то переводчик может опустить или переместить их соответствующим образом.

Теория сценарного мастерства установила ряд правил, которые помогают сценаристам формировать свою работу так, чтобы она соответствовала ожиданиям аудитории. Созданная структура будет иметь отношение к тому, что персонаж делает и что он чувствует в каждый момент фильма, а значит, и к решениям по переводу. Базовое знание теории сценарного мастерства очень полезно для переводчиков, так как они могут расшифровывать подтекст каждой сцены.

Зупиняючись на теорії сценарної майстерності, К. Кречмер пише: «Сценарій зазвичай розповідає історію головного героя. Він поділений на три акти: Акт I (установка), Акт II (конфронтація) та Акт III (розв'язка). Сценаристи часто говорять про «подорож персонажа» або про «арку персонажа», коли вони описують, як персонаж спочатку чогось хоче, вступає в конфлікт з антагоністом, щоб отримати це, і змінюється в процесі отримання цього, перш ніж драма вирішиться наприкінці. Очікується, що Акт I та Акт III представляють по 25% сценарію, а Акт II – 50%. Як наочний приклад наводиться модель Крістофера Фоглера, який у своїй книзі «Подорож героя» описує різні етапи подорожі персонажа і те, як вони співвідносяться з трьома діями (Актами). На початку фільму ми зустрічаємо героя в його чи її звичайному світі, потім відбувається «провокаційна подія» (тут «поклик до пригод»). Спочатку герой відмовляється від цього поклику,

але потім зустрічає наставника і, нарешті, переступає поріг нової території (особливий світ акту II). Сам герой стикається з випробуваннями і зустрічає союзників і ворогів, потім наближається до найпотемнішої печери, де він або вона стикається з випробуванням, за яким слідує смерть і відродження. Після фінальної сутички та воскресіння герой повертається з еліксиром (або новими знаннями/мудрістю героя).

Кожен момент у реальному та психологічному подорожі головного героя у розповіді може бути пов'язаний з тим, де він перебуває у сценарії, і навпаки, і тому для перекладача може мати величезне значення, чи знайдено слово чи фраза для перекладу: 1) на початку сценарію, де ми зустрічаємо персонажа у його повсякденному оточенні; 2) на початку другого акта, коли персонаж здався новому виклику і почав подорож (що може означати, що персонаж вже певною мірою перебуває в кризі або назріває кризу без обов'язкового її усвідомлення персонажами); або 3) у момент наближення кульмінації, коли все виходить з-під контролю, і персонаж щосили намагається подолати перешкоди на шляху до своєї мети у фінальному протистоянні.

Крістін Кречмер завершує свою роботу наступним висновком: «Ключом до прийняття правильних перекладацьких рішень є розуміння психологічного стану персонажа та підтексту в кожній сцені, щоб вибір перекладу відображав вибір, зроблений письменником, і зміцнював, а не послаблював встановлену структуру сценарію» [20, с. 27].

1.3.3. Поняття трансмедійності. Трансмедійний сторітеллінг
Донедавна увага дослідників була зосереджена на адаптаційних процесах перекладу літературних текстів, нині зростає інтерес до специфічних контекстів, що поєднує літературне першоджерело, його кіно та переклад. Таке широке охоплення контексту призводить до формування поняття «трансмедійність», а взаємодія літератури, драми та кіно – до появи явища «трансмедія».

Поняття «трансмедійність» виникло відносно недавно, і багато дослідників по-різному розуміють його значення. Трансмедійність визначається як метод оповідання та подання єдиної історії чи досвіду її переживання через численні платформи та формати цифрових технологій. Трансмедійність забезпечує багатоваріантний розвиток цієї історії, використовуючи різні форми медіа.

Українські дослідниці Т. І. Уварова, К.Д. Мараховська аналізують фільм "Матриця". Його сюжет – це основна історія, потім брати Вачовські бачили низку коміксів перед випуском другої частини фільму “Матриця. Перезапуск”, після чого вони створили невеликий аніме-мультфільм, а згодом розробили комп'ютерну гру «Матриця» [54, с. 171].

Разом із поняттям трансмедійність, після опублікування статті Генрі Дженкінса (“Transmedia storytelling”) у побуті з'являється термін “трансмедійна оповідь” – сторітеллінг. Сторітеллінг – це феномен у медіа, де оповідання вже не обмежене єдиною формою медіа, а поширене на інші медіа. У цьому випадку, кожна окрема медіа є носієм інформації, яка в результаті об'єднання цих медіа стає єдиною великою історією» [цитуються за 54, с. 171].

Сторітеллінг має ряд ознак:

1) Передає важливі аспекти історії через різні канали комунікації. При цьому шкірний канал несе у собі унікальну частину історії.

2) Передбачає синергію, яка проходитиме через кілька мультимедійних платформ.

3) Історії сторітеллінгу фокусуються швидше загалом на всьому світі історії, його характеристиках та загальному понятті, ніж на героях, деталях та конкретних явищах.

Як зазначають українські дослідниці, специфікою трансмедійного сторітеллінга є континуальність і множинність (розширення наративу, розширення аудиторії, перенесення на різні медіаплатформи);

«занурюваність», тобто можливість проникати в наратив на будь-якій медіаплатформі та можливість перенесення частини наративу у власну життя, фрагментарність та мозаїчність оповіді. створення цілісного всесвіту виразними засобами різноманітних видів медіа. А також серед важливих аспектів трансмедіа є комерційна складова частина, орієнтування на потреби аудиторії, поєднання професійної та непрофесійної творчості. Елементи трансмедійності присутні у всіх випадках екранізації літературних творів, в ігрових та анімаційних фільмах, а також у різноманітній ілюстративній продукції (постерах, календарях, листівках та ін.), створеній за мотивами літературних чи екранних оповідей [54, с. 171].

За словами авторів «Transmedia Archaeology: Storytelling in the Borderlines of Science Fiction, Comics and Pulp Magazines», «якщо ми розглядаємо трансмедійне оповідання як досвід, який характеризується розширенням наративу за допомогою різних медіа та, у багатьох випадках, участю користувачів у цьому розширенні, тоді ми можемо сказати, що це не нове явище» (“if we consider transmedia storytelling as an experience characterized by the expansion of the narrative through different media and, in many cases, by the participation of the users in that expansion, then we could say that this is not a new phenomenon”) [33, p. 6].

Однією із цілей (і наслідків) трансмедійності є ефект співучасті. Специфічною рисою трансмедійності є аматорська творчість, яка починає функціонувати в медіасередовищі на рівні з професійною.

Дослідники трансмедійності зазначають, що елементи трансмедійності існували набагато раніше появи цього терміна. У певному сенсі до трансмедійності можна віднести зв'язок літературного першоджерела з його екранізацією та подальший зв'язок літературної частини сценарію фільму з його перекладом.

Висновки до розділу 1. В роботах, присвячених мовним та перекладацьким аспектам створення адаптованих текстів, а також у статтях,

присвячених питанням їх перекладу, подано аналіз поняття «адаптація», де термін «адаптація» аналізується в порівнянні з поняттями «переклад», локалізація, «одомашнення», «натуралізація», «іностранизація» та ін.

Головні питання, що стосуються теми сценарної адаптації та викликають дискусії дослідників – це:

Перше – питання про взаємовідносини першоджерела та вторинного тексту, тут розбіжності полягають у тому, наскільки тісною має бути зв'язок між літературним твором – прототипом та його екранізацією, а також у тому, чи слід враховувати цей зв'язок. Питання, наскільки вільним є вторинний текст від першоджерела, не однозначно вирішується теоретиками перекладу. Крайня думка полягає у повному запереченні зв'язку між літературним першоджерелом і створеними його основі вторинні тексти. Інший відносно новий підхід пов'язаний з поняттям трансмедійності як методу оповідання та подання єдиної історії чи досвіду її переживання через численні платформи та формати цифрових технологій.

Зіставляючи розглянуті вище підходи, можна зробити висновок, що є дві сфери адаптації сценарного тексту – перша сфера власне перекладацька, у цій сфері терміни «переклад» і «адаптація» можуть бути взаємозамінними, або адаптація може розглядатися як стратегія і навіть прийом перекладу.

Але звужуючи поняття «адаптація» до поняття «переклад» у традиційному його розумінні, досліджували та критики залишали осторонь його технічну сторону, на яку звертають увагу творці та редактори кіносценаріїв. Звідси друге проблемне питання — це технічна, або сценічна адаптація, вона пов'язана зі специфікою сценарного тексту і обумовлена тими обмеженнями та вимогами, які сценарій накладає на форму та зміст. У цій роботі питання перекладацької та технічної адаптації розглядаються у різних підрозділах.

РОЗДІЛ 2. ЛЕКСИЧНІ АСПЕКТИ АДАПТАЦІЇ ПЕРЕКЛАДНОГО СЦЕНАРНОГО ТЕКСТУ

2.1. Види адаптації (у порівнянні з видами перекладацьких трансформацій). Переклад и адаптация сценарных текстов являются потребностью современности. Арабский исследователь А. Амери отмечает «Сценарій фільму є правильним місцем для тих, хто вивчає мову, щоб отримати точне застосування лексики. У світлі візуальності фільму слова набувають значень, які воскресають у лабіринті кадрів і сцен. З іншого боку, переклад — це поєднання техніки, мистецтва та смаку. Переклад сценарію означає пошук еквівалентів для діалогів, описів сцен і кінематографічних вказівок, що підказують акторам, режисерам і фотографам» [2, с.1].

Один із напрямів дослідження понять «адаптація» та «переклад» – це зіставлення перекладацьких та адаптаційних прийомів та способів. Сучасною теорією перекладу розроблено методика, в основі якої лежить поняття перекладацька трансформація. Розбіжності в семантичних системах мов вимагають від перекладача вміння зробити численні та якісно різноманітні перетворення – перекладацькі трансформації. За існуючою у перекладознавстві традиції перекладацькі трансформації поділяються на лексичні та граматичні. З іншого боку, виділяють комплексні лексико-грамматические трансформації, де перетворення або зачіпають одночасно лексичні та граматичні одиниці оригіналу, або є межуровневими, тобто. здійснюють перехід від лексичних одиниць до граматичних та навпаки. У науковій та навчальній літературі поряд із терміном лексико-семантична трансформація використовується термін лексична заміна. Іноді термін лексико-семантична трансформація вживається як родове поняття, а лексичні заміни – як видові поняття: «до лексичних трансформацій ставляться передусім лексичні заміни, тобто. заміни під час перекладу лексичних одиниць (слів і словосполучень) вихідної мови лексичними

одинацями перекладної мови, які не є поза контексту їх словниковими відповідностями» [Бархударов; с. 97]. Лексико-семантичні трансформації нечисленні. Як правило, виділяються три основні заміни – конкретизація, генералізація та заміна, заснована на причинно-наслідкових відносинах, – модуляція.

Конкретизація – прийом перекладу, що полягає у заміні родового поняття видовим. Зазначають також, що конкретизація значень завжди супроводжується їхньою диференціацією [27; с. 7].

Генералізація – прийом перекладу, що полягає в переході від видового поняття до родового. Генералізація – явище, протилежне конкретизації. Модуляція, чи смисловий розвиток, – заміна слова чи словосполучення вихідної мови одиницею перекладаючої мови, значення якої логічно виводиться з вихідної одиниці, заміна, заснована на причинно-наслідкових відносинах. До прийому смислового розвитку відноситься і антонімічний переклад - прийом перекладу, що полягає в заміні поняття, вираженого в першотворі, протилежним поняттям.

Антонімічний переклад вважається комплексною лексико-граматичною заміною, «сутність якої полягає в трансформації ствердної конструкції в негативну і, навпаки, негативною в ствердну, що супроводжується заміною одного зі слів перекладної пропозиції вихідної мови на її антонім у мові перекладу. До лексико-семантичних трансформацій можна також віднести такі види перекладацьких трансформацій, як компенсація, деякі види додавань та опущень. Компенсація – особливий різновид заміни або такий переклад, при якому елементи сенсу, втрачені при перекладі одиниці вихідної мови, передаються в тексті перекладу іншим засобом та іншою одиницею, необов'язково в тому самому місці тексту.

Прийом лексичних додавань – використання перекладі додаткових лексичних одиниць для передачі імпліцитних елементів сенсу оригіналу.

Прийом опущення – відмова від передачі в перекладі семантично надлишкових слів, значення яких нерелевантні або легко відновлюються в контексті.

До лексико-семантичних трансформацій відносять також експлікацію, тобто. описовий переклад. Експлікація – це така лексико-семантична трансформація, коли лексична одиниця вихідного тексту замінюється словосполученням, яке передає її значення, тобто. дає більш-менш повне пояснення або визначення цього значення перекладною мовою. За допомогою експлікації перекладається безеквівалентна лексика.

Як і в теорії перекладу, у роботах, присвячених питанням сценарної адаптації, описуються прийоми та засоби адаптації тексту. Ж. Бастен зазначає, що з погляду способу адаптації процедури, використовувани адаптером, можна класифікувати так: транскрипція, опущення, розширення, екзотичність, оновлення, ситуаційна чи культурна адекватність. Автор дає такий перелік способів адаптації: (а) транскрипція оригіналу: дослівне відтворення частини тексту мовою оригіналу, що зазвичай супроводжується дослівним перекладом; (b) опущення: видалення тексту; (c) розширення: додавання або уточнення вихідної інформації або в основній частині, або у передмові, виносках або у глосарії; (г) екзотичність: заміна сленгових натяжок, діалектів, безглузких слів тощо у вихідному тексті частковими еквівалентами (іноді виділеними курсивом або підкресленням); (e) оновлення: заміна застарілої чи неясної інформації сучасними еквівалентами; (f) ситуаційна чи культурна адекватність: відтворення контексту, більш знайомого чи культурно придатного з погляду цільового читача, ніж той, що використовувався в оригіналі; та (g) створення: більш глобальна заміна оригінального тексту текстом, який зберігає лише основні повідомлення/ідеї/функції оригіналу [7, с. 477].

У свою чергу, М. Бейкер і Г. Салдана називають такі види та прийоми адаптації: резюмування, перефразування, перепустка: виключення частини

тексту; екзотичність: заміна сленгових, діалектних, безглузких слів, тощо. Автори використовують такі поняття, як ситуаційна чи культурна адекватність: відтворення контексту, більш знайомого чи культурно придатного з погляду цільового читача, ніж той, що у оригіналі. І нарешті, до видів повної адаптації відносять «створення»: більш глобальну заміну вихідного тексту на текст, який зберігає лише основні повідомлення/ідеї/функції оригіналу. [30, с. 4]. Кьяра Грассілллі називає причини адаптації в перекладі та підкреслює значення адаптаційних прийомів додавання, видалення чи опущення, завдяки яким текст стає зрозумілим для цільової культури [14, с.1].

Зіставлення перекладацьких трансформацій з прийомами адаптації дозволяє віднести адаптацію і переклад до понять з обсягами значення, що перетинаються. Однак у тлумаченні поняття «адаптація» простежується певна градація: адаптація визначається як перехід від літературного першоджерела до кіносценарію, при цьому адаптацією називають також результат цього процесу. Перший рівень адаптації – це приведення літературного тексту до відповідності вимог драматургії, наступний рівень – адаптація драматургічного тексту з урахуванням взаємодії мовного коду з аудіовізуальним. У процесі перекладу сценарний текст також адаптується. Це власне перекладацька адаптація тексту (промови персонажів, закадрового тексту), тобто. виконання низки перекладацьких трансформацій, зумовлених насамперед різницею мовних кодів – вихідної мови та цільової мови, а також суттєвими розбіжностями у культурних кодах.

2.2. Адаптація першоджерела у літературний сценарій

2.2.1. Сценарна адаптація «тексту від автора». Для ілюстрації сценарної адаптації художнього тексту – роману Гарпер Лі «Вбити пересмішника» – показовими є перші абзаци тексту сценарію, написаного Хартоном Футом. Це «текст від автора», який звучить у перших кадрах

фільму. У ролі оповідача у фільмі, як і в романі, виступає їхня героїня – Джин-Луїза Фінч.

Відмінною рисою сценарної адаптації є передача змісту у більш стислій формі, для чого перекладачами використовуються прийоми опущення та компресії тексту – скорочення окремих його сегментів, часто значного обсягу.

У наступних прикладах текст, опущений у сценарії, виділяється підкресленням:

Somehow it was hotter then.

Раніше, здавалося, тут і спека була більша: важко тоді доводилося чорним собакам в літню годину [с. 3].

1. Men's stiff collars wilted by 9:00 in the morning.

Спека дошкуляла навіть у затінку під віргінськими дубами, де стояли запряжені кістляві мули, відмахуючись хвостами од мух. Не було ще й дев'ятої години ранку, як накрохмалені комірці у чоловіків розм'якали від поту [с. 3].

2. Ladies bathed before noon, after their 3:00 naps... and by nightfall were like soft tea cakes... with frostings of sweat and sweet talcum.

Дами приймали ванну і до полудня, і після обіду та відпочинку, годині о третій, та це небагато помагало — надвечір вони були схожі на здобні булочки, покриті глазур'ю з поту і пудри [с. 3].

3. The day was 24 hours long, but it seemed longer.

Люди в ті часи жили неквапом. Ходили собі по площі, заглядали у крамниці, статечно, без поспіху. І хоч доба мала, як звичайно, двадцять чотири години, вона видавалася довшою [с. 3].

4. Although Maycomb County had recently been told... that it had nothing to fear but fear itself.

Але для декого це була пора невизначних сподівань: незадовго перед тим округу Мейкомб пояснили, що йому нічого боятися, крім страху [с. 4].

При необхідності в перекладі використовується прийом додавання. Так, у першій, вступній, фразі сценарію додано вказівку на час подій фільму – це період Великої депресії (Great Depression – світова економічна криза, що почалася 24 жовтня 1929 з біржового краху в США і тривала до 1939, найбільш гостро з 1929 по 1933 рік).

Mauchomb was a tired, old town, **even in 1932** when I first knew it.

Мейкомб – старе місто, печать старечої втоми вже лежала на ньому, коли я вперше його побачила [с. 3].

Слідом за презентацією міста Мейкомб, у романі Гарпер Лі слідує презентація та характеристика головних дійових осіб – це адвокат Джеремі Аттікус Фінч та його діти Джем та Джин Луїза.

Ми мешкали на головній вулиці міста – Аттікус, Джем, я та наша куховарка Келпурнія. Ми з Джемом були цілком задоволені своїм батьком: він брав участь у наших забавах, читав нам, був з нами ввічливий і справедливий [с. 4].

Тут автор говорить про ставлення дітей до батька, яке у фільмі передано інакше, воно розкривається у кількох епізодах, у тому числі й у вчинках героїв.

І, мабуть, одна з головних рис сценарної адаптації – трансформація монологічного мовлення в діалогічне, авторського мовлення – в мову персонажів. У наступному уривку з промови автора (точніше, оповідача, оповідання ведеться від імені Джин-Луїзи Фінч, у формі спогадів, але з поєднанням сприйняття дорослої людини та шестирічної дівчинки) монологічному мовленню належить тільки перше висловлювання (That summer I was six years old) все інше включено в діалоги і розподіляється по різних кадрах:

Коли мені було близько шести років, а Джемові майже десять, нам уже дозволяли гуляти віддалік від дому, ми могли йти на північ — до двору місіс Генрі Лафайет Дюбоз, через два будинки від нас, а на південь — до

садиби Редлі, через три будинки, щоб було чути, коли Келпурнія покличе нас. Нам ніколи й на думку не спадало порушити ці межі. В садибі Редлі мешкало невідоме страховисько. Досить було згадати про нього — і ми цілий день ходили слухняні; а вже місіс Дюбоз була справжній диявол.

Того літа до нас приїхав Діл [с. 4].

У фільмі, з перекладом авторської розповіді в промову маленької героїні та її брата, акцент зміщується у бік сприйняття того, що відбувається, очима дитини. Крім того, вже у водній частині сценарію зроблено незначні змістовні зміни:

Келпурнія ... жила в нашій сім'ї відтоді, як народився Джем [с. 3].

У фільмі ж Аттікус увечері пропонує Келпурнії підвести її додому..

До компресії тексту роману можна віднести відмову від деяких сюжетних ліній, їх спрощення, пропуск епізодів (наприклад, пожежі в будинку Міс Моді). Частково до прийому компресії можна віднести лексичну заміну, саме заміну словосполучення словом. Так, у сценарному тексті використовується поняття entailment, у самому романі це поняття дано описово: *«Сидячи у вітальні, вони довго і нудно розмовляли про ущемлення прав на успадкування»* [с. 18].

У кіносценарій включені не всі персонажі роману, не з'являються в кадрі брат і сестра Аттікуса Фінча, з ними частково приглушується гострота конфлікту адвоката Аттікуса Фінча з жителями Мейкомба, який у книзі був ще й сімейним. Звинувачення у тому, що його батько «чорнолюб», т.к. захищає чорношкірого, Джин-Луїза чує від свого двоюрідного брата, а сестра Аттікуса Фінча називає його ганьбою всієї родини. У романі Аттікус ще до початку слухань зізнається братові, що програє процес, але бачить своє завдання в тому, щоб схилити хоча б частину присяжних на бік обвинуваченого чорношкірого.

У кіносценарії менший час приділяється історії взаємин Джин-Луїзи з вчителькою, не згадується і спосіб «працюхана»: *«Міс Кароліна взяла зі*

столу лінійку і легенько вдарила мене разів п'ять чи шість по руці, а потім веліла стати в куток» [с. 28]. Скорочуються й бесіди Джін Луїзі із міс Мод.

Опущена в сценарії і сімейна історія, не згадується про те, що дід Джин-Луїзи воював на боці конфедератів, немає й розмов про Громадянську війну, є лише репліка Джема про рушницю, яка міс Дюбуа збереглася з часів Конфедерації. Рішення сценариста не коментувати поняття Конфедерації, швидше за все, пояснюється тим, що воно лише опосередковано пов'язане із загальною розповіддю. Немає в сценарії і згадки про Томаса Джеферсона (Американський державний діяч, один із батьків-засновників США), на якого посилається в суді Аттікус Фінч:

–Томас Джефферсон колись сказав, що всі люди від природи вільні і рівні [с. 240].

При адаптації частина авторського тексту перетворюється на діалог, як, наприклад: *«Вона послала фотокартку Діла на "конкурс вродливих дітей" і одержала премію – п'ять доларів. Віддала гроші Ділу, і він ходив на них двадцять разів у кіно»* [с. 6]. У фільмі сам Діл ділиться цією історією з Джемом та Джин Луїзою.

Крім того, деякі репліки відсутніх чи другорядних персонажів у фільмі озвучують головні герої. Наприклад, сади Беллінграта (Bellingrath Gardens) у книзі згадує не Аттікус, а міс Мод: *«Я втру носа тим Беллінгрейсам – досить мені тільки взятися»* [с. 106].

Відбувається й інший «перерозподіл ролей». Так, частину оповідання про пересмішника автор книги довіряє міс Мод:

Одного разу батько сказав Джемові:

– Я б хотів, щоб ти стріляв у бляшанки десь на задвірку, проте знаю, що битимеш пташок. Можеш бити сойок – скільки завгодно, якщо зумієш поцілити, але запам'ятай: убити пересмішника – великий гріх.

– Твій батько має слухність, – відповіла вона. *– Пересмішники не роблять ніякої шкоди, а своїм співом дають нам велику радість. Вони не*

завдають шкоди нашим садам, не в'ють гнізд в амбарах, вони тільки співають, виливаючи нам свою душу. Ось чому гріх убивати пересмішника [с. 104].

Найважливішим прийомом адаптації авторського тексту можна вважати «перемикання коду» – мовного у візуальний. Це може бути:

Опис місця дії: Під час дощу на вулицях утворювалося червоне місиво; тротуари позаростали травною, будинок суду, що містився на площі, ніби вгруз у землі [с. 3].

Невпевнено, ніби напідпитку, ніс свою службу поріділий частокіл, охороняючи двір перед будинком [с. 9].

Портрет дійової особи, що відображає її внутрішній стан:

Містер Канінгем стояв без капелюха, обличчя засмагле, обпечене сонцем, а лоб білий, певно, Канінгем рідко знімає капелюха. Він переступив з ноги на ногу, на ньому були величезні грубі черевики [с. 227-228].

Суддя Тейлор кивнув головою, і Аттікус зробив те, чого ніколи не робив ні доти, ні згодом, ні на людях, ні вдома, він розстебнув комір, ослабив галстук і зняв піджак. Він ніколи не розстебне на собі жодного гудзика, аж поки не настане час лягати спати... [с. 304].

Почуття героїв:

Я відчувала, що спроби мої даремні, і мені стало якось ніяково: знайомий – а не признається [с. 228].

Психологічний стан персонажа:

Містер Канінгем не витримав і ледь помітно кивнув головою. Все-таки він упізнав мене! [с. 228].

Опис ситуації, у тому числі й критичної:

Я глянула навкруги, потім на містера Канінгема; на його обличчі я прочитала те саме, що й на інших, – байдужість. Потім трапилося дивне. Містер Канінгем присів біля мене навпочіпки, взяв мене за плечі обома руками і сказав:

– *Я передам йому привіт од тебе, дівчинко* [с. 229].

У тексті, що звучить з екрана, опускається те, що може бути показано кінокамерою. На цю особливість сценарної адаптації звернула увагу Крістін Кречмер, наголосивши, що сценарна адаптація літературного тексту – це переклад опису на дію [20. с. 3].

Таким чином, основними рисами сценарної адаптації є передача змісту у більш стислій формі, для чого використовуються прийоми опущення та компресії тексту. Необхідність помістити текст у відведений фільму час, а репліки персонажів – у кадр робить опущення частини змісту найчастішим прийомом під час перекладу авторського тексту на сценарний. Для сценарної адаптації характерна трансформація монологічного мовлення в діалогічне, авторського мовлення – в мову персонажів. Загалом для кіносценарію характерним є перерозподіл інформації з урахуванням полікодовості. Основні причини скорочення та в цілому зміни тексту – можливість передачі змісту візуально, а також «перетворення опису на дію». З полікодовістю також можуть бути пов'язані зроблені авторами фільму доповнення та зміни у змісті.

2.3. Лінгвістичні аспекти перекладу сценарного тексту українською мовою

2.3.1. Сценарна адаптація тексту «від автора». Український переклад англomовного сценарію фільму «Вбити пересмішника» зробила студія Оміврон на замовлення торент-потокy Гуртом. Переклад усного мовлення в письмовий текст (мови персонажів і «тексту від автора») виконаний нами.

Сценарій фільму «Вбити пересмішника» розпочинається з авторського вступу. На початку фільму звучить текст від автора, а точніше глядачі чують голос оповідачки – Джин Луїзи Фінч.

Maycomb was a tired, old town,
even in 1932 when I first knew it.

Somehow it was hotter then.
 Men's stiff collars wilted by 9:00 in the morning.
 Ladies bathed before noon, after their 3:00 naps...
 and by nightfall were like soft tea cakes...
 with frostings of sweat and sweet talcum.
 The day was 24 hours long, but it seemed longer.
 There was no hurry, for there was nowhere to go...
 and nothing to buy; no money to buy it with.
 Although Maycomb County had recently been told...
 that it had nothing to fear but fear itself.
 That summer I was six years old.

Мета останнього висловлювання – дати зрозуміти глядачеві, що те, що відбувається на екрані, він побачить очима шестирічної дівчинки, яку рідні звать Скаут. Цей прийом поєданого, подвійного авторства – одна з відмінних рис роману Гарпер Лі та літературного сценарію. У фільмі, як зазначалося, частина авторського монологу перетворюється на діалог, відбувається зміна суб'єкта промови, а сприйняття світу очима дитини відбивається в особливостях мови, лексики, стилю розповіді. Як вірно зауважила Рітта Ойттінен, «перекладачі привносять до перекладу свою культурну спадщину, свій читацький досвід, а у випадку з дитячими книгами – свій образ дитинства та власний образ дитини. Роблячи це, вони вступають у діалогічні відносини, які зрештою залучають читачів, автора, ілюстратора, перекладача та видавця» [28, с.1]. З переважанням у тексті оригіналу розмовної, просторічної, дитячої мови для перекладача пов'язана необхідність приділяти особливу увагу лексичним та стилістичним аспектам перекладу.

2.3.2. Лексичні трансформації та прийоми адаптації. Лексичні трансформації перекладу можна поділити на власне лексичні, або мовні, і ті, що викликані необхідністю культурної адаптації.

Перші зумовлені розбіжністю у лексичних системах мов, другі відбивають особливості побуту, культури, звичаїв мовного співтовариства. У ході культурної адаптації літературного першоджерела перекладач Михайло Харенко здійснює необхідні з його погляду лексичні заміни з урахуванням цільової української аудиторії, не знайомої з американськими реаліями (у цьому випадку прийом адаптації збігається з перекладацьким прийомом). Насамперед це стосується власних назв. У романі Гарпер Лі «Вбити пересмішника» Джин Луїзу Фінч рідні звать Скаут (Scout). у перекладі роману, виконаному Михайлом Харенком, вона Всевидько, а Boo Redley отримує у перекладі роману ім'я Страхолюда Редлі. Проте автори перекладу сценарію зберігають імена Скаут та Бу.

Якщо йдеться про власне лексичні трансформації, викликані розбіжністю в лексичних системах мов, це такі трансформації, як конкретизація, генералізація, модуляція, експлікація, антонімічний переклад. Додавання та опущення є прийомами, що зближують поняття «переклад» та «адаптація»

Конкретизація – заміна слова з широким значенням словом із вузьким, як показує дослідження, характерна для перекладу з англійської на українську мову. Наприклад:

I'm having a terrible **time** – *Я у жахливій ситуації.*

Well, for one **thing** – *Є причина.*

Порівняйте також:

– ...it's customary... for the boy **to have** his father's watch.

– *Це звичайна справа, коли хлопчик **спадкує** годинник батька.*

До конкретизації можна зарахувати і переклад широкозначного дієслова to do (what she did) словом *вчинок*, а іншому контексті заміну дії мовною дією:

– What did I do? – *А що я сказала?*

Цікава й заміна у перекладі словосполучення *rather warm* більш ємним словом:

– *Rather warm, isn't it?* – *Спекота, чи не так?*

У синонімічній низці слів, що позначають погодні умови, спека – стилістично маркований варіант. Тож тут можна відзначити посилення експресії у перекладі.

Переклад слова словосполученням можливий під час перекладу реалії (*chifforobe* – *шифоновий халат*). До описового перекладу, як і до лексичних замін, вдаються за відсутності прямої відповідності в цільовій мові (при так званих лакунах):

Не менш часто зустрічається заміна слова оригіналу словом, близьким, але таким, що не збігається за значенням: *died of the damp* – *сконав від холоду* (в перекладі роману Гарпер Лі: *поки той не помер у підвалі від плісняви*).

Порівняйте також: «*ugly talk* – *жахливі речі*» (*ugly* – неприємний, угрожаючий, уродливий; жахливий – негарний, загрозливий), «*bending the law* – порушення закону» (*to bend* буквально «кривити»). Такі заміни, у яких є розбіжності у значенні лише на рівні семантики, відносять до прийому модуляції.

Лексико-граматичні трансформації, що полягають, наприклад, у заміні слова однієї частини мови, словом іншої частини мови, зустрічаються вкрай рідко:

Прийом опущення – необхідний елемент перекладу та адаптації сценарного тексту. Необхідність укласти репліки героїв в обмежений кадровий простір робить прийом опущення частотною трансформацією при перетворенні авторського тексту на сценарний.

– *Lord knows what he's doing or thinking.* – *Одному богу відомо, про що він думає.*

– *I'll send a boy over for you* – *Я пришлю за вами.*

Однак при перекладі чи не основною причиною опущення є спосіб вираження думки, який для вихідної та перекладної мови може бути різним.

Порівняйте:

- Wonder what he looks like. – *Який він на вигляд?*
- There's a long, jagged scar **that runs** across his face
- *Має величезний кривий шрам на все обличчя.*

За нашими спостереженнями, англійське висловлювання передає інформацію повніше і відкрито, тобто. експліцитно:

- ...nearly every day **of my life** – ...*я майже щодня ходжу*

Опущення, зумовлене різним ступенем експлікації змісту, є адаптаційним прийомом перекладу.

- After all, I'm the only father **you have**.
- *Я твій єдиний татко.*
- Listen, no matter what she says to you, don't answer **her back**
- *Хай там що вона тобі казатиме, не відповідай.*

Порівняйте також прийом опущення в наступному перекладі:

- I think it embarrasses him **to be thanked**.
- *Так і є, але мені здається, що йому це не до душі.*

В українському перекладі слово більшою мірою спирається на контекст. В останньому прикладі – на попередній контекст. При цьому to be thanked опускається без втрати сенсу висловлювання.

Прийом опущення може бути викликаний установкою перекладача на цільову аудиторію:

This is a **spelling** medal. You know they used to award these in school to spelling winners.

У цьому прикладі невідома носіям цільової мови реалія spelling medal перекладається як *медаль*.

У книзі Аттікус пояснює Джин Луїзе, «що це медаль за грамотне письмо; давно, як нас ще й на світі не було, в школах округу Мейкомб

влаштовували конкурси на найкраще письмо. Переможців нагороджували такими медалями». [с. 86].

Модуляція – складніший прийом перекладу. Це може бути вибір слова чи словосполучення, пов'язаного з поняттям, що передається англійським словом, причинно-наслідковими відносинами – у перекладі така лексична заміна називається також смисловий розвиток.

– The collards **we had** last week were delicious.

– *Капуста, яку ви принесли* минулого тижня, добре смакувалася.

У цьому прикладі використано переклад слідства причиною:

–...we had last week – ...яку ви принесли

Прийом смислового розвитку використано й у перекладі наступного діалогу:

– I sure meant no harm, Mr. Cunningham.

– No **harm taken**, young lady.

У перекладі причина “harm” (шкода) замінена на наслідок (*образа*):

– *Не ображайтесь, містер Канінгем.*

– *Жодних образ, юна леді.*

Порівняйте також:

– You almost gave me a heart attack! – ...ви мене налякали.

У цьому перекладі також використано заміну слідства, «серцевого нападу», його причиною – переляком. При цьому дещо втрачається експресія, характерна для метафоричного «gave me a heart attack».

До витоків лексичних труднощів перекладу зазвичай відносять розбіжності у лексичних системах мов загалом, й у обсязі значень окремих слів. Труднощі перекладу можуть бути зумовлені відмінностями у внутрішньомовному значенні слова, або його значущості, – у багатозначності, синонімії, антонімії, омонімії тощо, а також у лексичній сполучуваності.

Крім розбіжностей у лексичних системах, для перекладу велике значення має граматичний устрій мови. Англійська мова належить до мов аналітичного устрою. Тому для перекладу характерна заміна аналітичної форми англійського слова на синтетичну в українській мові. Наприклад, «have your breakfast – снідати», «my head **knocked off** – мою голову *відбило*», «playing around – *вештався*».

Сюди можна віднести і заміну словосполучення словом: «some high talk – *чутки*».

Однак причини такої заміни можуть бути різними.

– Run for your life, Scout! – *Рятуйся, Скаут.*

У наведеному вище прикладі розрізняються форми вираження експресії у текстах оригіналу та перекладу – стійкий вираз і слово.

2.3.3. Стилiстична адаптацiя лексики. У перекладному тексті сценарію можна назвати приклади стилістичної нейтралізації – заміни стилістично забарвленого слова на слово, позбавлене стилістичного забарвлення.

– Wouldn't want me to get my head knocked off, would you? (буквально: *Ти ж не хочеш, щоб мені відбили голову, чи не так?*)

У перекладі цієї репліки втрачається відтінок просторіччя: my head knocked off – *мене травмували.*

Стилiстична нейтралiзацiя може компенсуватися використанням стилістично забарвленої лексики в іншому місці сценарію.

– Hey, Miss Dubose.

– Don't you say "hey" to me, you ugly girl!

– Гей, міс Д.

– *Ану не гейкай до мене, мала потвора, треба казати доброго дня, міс Дюбоз:*

Перекладач використовує прийом зниження стилю, вдало обравши дієслово «не гейкай» замість стилістично нейтрального «не кажи». Експресію посилює і переклад *ugly girl* як «мала потвора».

Такі стилістичні перетворення можуть бути загальною віднесеною до ситуації спілкування дорослих та дітей. Наприклад:

– I told you and Jem to leave those poor people alone. – *Я ж казав вам, облиште тих бідлашних.*

– I want you to stay away from their house... and stop tormenting them.

– *годі вредувати їм, припинить вішкатися навколо.*

Вони характерні також для спілкування дітей між собою:

– Now who's a coward?

– *То хто тут боягуз?*

Прийом компенсації українські дослідники визначають як засіб лексико-граматичних перекладацьких трансформацій, що дає можливість більш рівноцінної передачі змісту оригіналу. Для того, щоб компенсувати семантичні та стилістичні втрати, перекладач передає ту саму інформацію іншим засобом «за допомогою семантичної, стилістичної, прагматичної чи суцільної компенсації [Гордиенко, с. 86]. Прийом компенсації у перекладі сценарію використовується, коли необхідне використання розмовної та навіть грубої лексики для передачі особливостей стилю мовлення.

2.3.4. Еквіваленти та варіантні відповідності. У своїй більшості англійська лексика має словникові відповідності в українській мові. Однак переклад – це не механічна підстановка слова із двомовного словника. Найцікавіші випадки, коли видно творчу роботу перекладача. Це може бути вибір доречної, варіантної відповідності, що відповідає контексту, або вибір динамічного еквівалента. Термін «динамічна еквівалентність» вперше застосував Юджін Найда. За його визначенням, динамічна еквівалентність орієнтована на реакцію рецептора і має прагнути забезпечити рівність впливу на читача перекладу. Такий переклад передбачає адаптацію лексики

та граматики настільки, щоб переклад звучав так, «як автор написав би його іншою мовою» [24].

Вибір варіанта із синонімічного ряду багато в чому залежить від переваги самого перекладача. Наприклад:

– You look right **puny** for goin' on seven.

– *Ти дуже малий на свої сім років.*

Словникові відповідності для **puny** – *кволий, мишавий, слабосилий.*

Порівняйте також:

...and crawl under the fence at the rear of the lot. – *проліземо під тином.*

Відмова від еквівалентного перекладу може бути викликана необхідністю синхронізації мови та відеоряду. Так, fence тут перекладається як «тин»– ‘огорожа зі сплетених лозин і гілок’, а не, наприклад, як «загорожа», «паркан».

У наступному діалозі відповіді Джема в оригіналі сценарію виражені вигуком і тільки в останній відповіді звучить ствердне «Yes».

– Was Mama pretty?

– Mm-hmm.

Was Mama nice?

Mm-hmm.

Did you love her?

- Yes.

Перекладач прагне зберегти психологічну значущість діалогу Скаут та Джема, хоча частина інтонацій йде у підтекст.

– *Мама була гарною?*

– *Так.*

Мама була доброю?

– *Так.*

– *Ти любив її?*

У фільмі загальний настрій цієї сцени передано візуально, його глядач бачить, а не чує.

Заміни формул мовного етикету досить численні.

– Well, 'morning.

– Morning. – *И вам, Уолтере.*

При перекладі вітальних форм перекладач враховує різні соціальні ролі мовців. Так, Miss Maudie використовує лексику неформального спілкування, дівчина відповідає нейтрально-ввічливою формулою мовного етикету:

– Good morning. – *Вітаю!*

– Good morning. – *Доброго ранку.*

Вирази подяки, як і відповіді на них, можуть бути стандартними, але можуть варіюватися:

– Yes, sir. And thank you. – *Так, сер. І дякую.*

– Yes, sir. – *Прошу.*

Перекладач досить вільний у виборі варіантної відповідності, проте, вибираючи з широкого арсеналу формул вітання та прощання, він керується і своїм мовним чуттям, і знанням культурних традицій своїх реципієнтів. Загалом перекладач сценарію досить часто використовує мовні звороти, характерні для неформального спілкування, а іноді, коли цього вимагає контекст, навмисно підвищує або знижує стилістичний реєстр.

2.3.5. Одиниці перекладу сценарного тексту. У перекладознавстві загальноприйнятим є трактування одиниці перекладу як одиниці тексту оригіналу, на рівні якої зберігається еквівалентність перекладу. Одиницею перекладу може бути будь-яка одиниця мови: слово, словосполучення, речення. Як показує матеріал дослідження, проста заміна англійського слова словом української мови – явище не таке характерне для перекладу сценарію.

– Он бидуе? – *Он бедствует?*

Найчастіше одиницею перекладу є словосполучення і навіть висловлювання.

– I plan to keep it that way. – *Я хочу щоб це тривало надали.*

Такі висловлювання можна розглядати як комплексні лексико-граматичні трансформації. Так, наприклад, у перекладі трактується слово компроміс:

– It's an agreement reached by mutual consent.

– *Ні, це домовленість за згодою двох сторін...*

Показовим є і наступний переклад:

– He made me start off on the wrong foot – *Через нього я отримала працюхана.*

Зв'язок між вихідним висловом та його перекладом тут лише контекстуальний. Очевидно, відмовляючись від буквального перекладу (Він змусив мене почати не з тієї ноги) та посилюючи експресію, перекладач орієнтується на свою цільову аудиторію. Такі контекстуальні заміни є характерними для льнукраїнського перекладу кіносценарію.

Одиниця перекладу – це одиниця еквівалентності. Зазначають, що вибір одиниці нижче одиниці еквівалентності може призвести до помилки буквального перекладу, тоді як вибір одиниці вищого рівня веде до вільного перекладу.

2.4. Культурологічний аспект лексичної адаптації. Слово *адаптація* багатозначно в обох мовах, що розглядаються. Поняття «адаптація» тлумачать широко, так називають сам літературний сценарій, воно також використовується для найменування процесу перетворення авторського тексту на сценарний текст. Крім того, адаптація сприймається як частина процесу перекладу. У цьому розділі ми розглядаємо культурну адаптацію у перекладацькому аспекті. Якщо слово є знаком іншої культури, висловлює сенс, який потребує пояснення, найчастіше ми маємо справу з трансформацією експлікації, або описовим перекладом.

Вже у перших діалогах сценарію ми зустрічаємо приклади лексичних трансформацій:

– I brung you these here hickory nuts as part of my **entailment**. – *Приніс вам горішки на знак моєї подяки.*

Общеупотребительное слово entailment переводится на украинский язык как *втягнення*, однако entailment – это юридический термин, который означает «ограничение права распоряжения собственностью (в отношении установления порядка ее наследования и отчуждения)». Автор перевода уместно использует слово *подяка*, которое, возможно, подсказано следующей репликой шестилетней Скарлетт:

– I thought you'd want to thank him. – *Я думала, ти захочеш подякувати його.*

Такі лексичні заміни, як заміна слова вихідної мови словом цільової мови, зближують поняття «переклад» та «адаптація».

– The crash hit them the hardest. – *Криза вдарила по ним найбільше.*

Английское слово crash имеет значения ‘аварія, банкрутство, катастрофа’. Ни одно из ближайших значений слова crash (bankruptcy, catastrophe) не передает в полной мере суть явления – экономического кризиса, известного как Великая депрессия.

Переводчик использует один из утвердившихся синонимов к понятию Great Depression – **crisis** (економічна **криза**, що почалася з краху фондового ринку в 1929 році і тривала протягом 1930-х років). За цим і деяким іншим реплікам героїв фільму можна припустити, що перекладач тексту сценарію працював не тільки з оригінальним сценарієм, але і безпосередньо з романом Харпер Лі і його перекладом. В українському перекладі роману «Убити пересмішника» читаємо: «**криза** завдала їм особливо відчутного удару» [с. 26].

Скриптовий перекладач враховує, що терміни, які використовуються в юридичній практиці, також мають національну специфіку:

– Do you solemnly swear to tell the truth... – *Присягніть говорити правду...*

Порівняйте також:

– Grand jury will get around to charging him tomorrow.

– *Завтра присяжні заслухають його справу.*

Деякі стійкі вирази, характерні для мови юристів або пов'язані з юридичною практикою, перекладач коментує, використовуючи прийоми доповнення і експлікації:

– ... and he has a case. – *Сьогодні присяжні слухають справу його клієнта.*

У перекладі дається докладний опис події, яка в оригіналі передається словом case, до тлумачення включається вказівка години та учасників судового засідання.

Культурна адаптація пов'язана з розбіжністю в культурі поведінки, в деталях побуту, в культурі їжі і т. д. Наприклад: hot biscuits – *гаряче печиво.*

В українській мові є запозичення *бісквіт*, але його значення «солодка випічка з пухкою дрібнопористою структурою» вужче, ніж значення англійського слова, яке перекладається і як *гаряче печиво*, і як *оладки*, і як *свіжа випічка*.

Культурна адаптація безпосередньо пов'язана з перекладом культурем. «Культурема» – це поняття, під яким розуміється «мовна актуалізація реалії». Під реаліями, своєю чергою, розуміється усе, що належить до культури: предмети, звичаї, факти поведінки. Українська дослідниця Марина Жук у статті «Поняття “культурема” у контексті сучасних лінгвокультурологічних досліджень» уточнює: «Культурема – мовне явище, яке впливає з культури, особливо з рефлексії народу над власною культурою» [46, с. 269].

До реалій американської культури можна віднести Сади Беллінграта, згадані Аттікусом Фінчем у розмові з міс Дюбоз:

– Miss Dubose, the gardens at Bellingrath have nothing to compare...with your **flowers**. – *Сади Беллінграта нищо у порівнянні з вашим квітником.*

Сади та будинок Беллінграта – це громадський сад площею 65 акрів (26 га) та історичний будинок Уолтера та Бессі Беллінграт, розташований на річці Фаул недалеко від Мобіла, штат Алабама. Волтер Беллінграт був одним з перших розливників Соса-Сола на Південному Сході, і завдяки своєму багатству побудував маєток, сад і будинок. Він і його дружина Бессі жили в будинку, який відтоді був перетворений на музей. Сади відкрилися для публіки 1932 року.

У перекладі зберігається згадка про сади Беллінграта, добре відомі в Америці і менш знайомі українському глядачеві. Цим, мабуть, викликана наступна лексична заміна: квітник Міс Дюбоз – це не виставковий майданчик, а «прикраса містечка»:

– Your yard is going to be the **showplace** of this town. – *Гадаю, ваше подвір'я це прикраса нашого містечка.*

Перекладач може також зберегти, але залишити без коментарів значущі для американців культурними, можливо, покладаючись на знання українських глядачів:

– There's a Confederate pistol in her lap under her shawl, and she'll kill you quick as look at you.

Тут залишається без коментарів культурема Конфедерація. Також тут слід звернути увагу на переклад висловлювання as look at you. Його найближчий еквівалент – «і оком не моргне», т.е. «миттєво». Тому можна запропонувати і такий, на наш погляд, точніший переклад цієї фрази: «У неї під хусткою на колінах пістолет Конфедератів, і вона вб'є тебе так швидко, що ї глянути не встигнеш».

Культурна адаптація може проходити у формі відмови від передачі контенту, пропуску частини інформації: him scratching on our **screen door** – *шкребеться в наші двері.*

У наступному перекладі опускається згадка про платників податків, не актуальна для української аудиторії:

– I'd have saved you and the sheriff and the taxpayers lots of trouble. – *Це лишило б вас, шерифа та інших громадян багатьох клопотів.*

Тут taxpayers lots (платники податків) замінено на *інших громадян*.

Нерідко на позначення адаптації концепту культури чи перекладу безеквівалентної лексики використовують поняття «одомашнення», «доместикація». Прикладом доместикації може бути переклад спортивної лексики, використання якої пов'язано з інтересами юних персонажів роману:

and he'll only play touch football with me, never tackle. Every time I'm wantin' to do something, he's too old.

Тут залишаються без перекладу терміни tackle (захват), touch football (гра в дотик). Терміни американського футболу опускаються, а за реплікою Джема глядач швидше вирішить, що йдеться про європейський футбол: *«Рушницю мене не дає, а коли грає в футбол, на землю не падає».*

Опускається в перекладі або стилістично нейтралізується сленг, характерний для мови фермерів:

– ...they thought... that you believed Tom Robinson's story *agin ourn*.

– *Декому здалося, що ви повірили Тому Робінсону, а не нам.*

Не перекладаються і назви дитячих книг:

– I bet you a “Grey Ghost” against two “Tom Swifts”...

Зокрема, “Tom Swifts” – це серія книг для підлітків у жанрі наукової фантастики та пригод, що видаються у США з початку ХХ. Вони з'явилися на хвилі популярності жанру едісонади. Над книгами працювала група авторів під загальним псевдонімом Віктор Епплтон.

Доместикація, або одомашнення, може мати власне перекладацькі обґрунтування. Так, історичний переклад – спеціалізований підвид перекладу, що враховує традиції, що склалися, наприклад, традиції перекладу власних назв чи звернень, також є необхідною умовою

достовірності перекладного тексту. Зокрема, в англійській мові розрізняють слово Negro та nigger, однак у наступних висловлюваннях вони перекладені однаково – словом *негр*.

– I'm simply defending a Negro, Tom Robinson. – *А втім, я всправжді захищаю негра Тіма Робінсона.*

– Cap'n, I'm real sorry they picked you... to defend that nigger... – *Прикро що вам доводиться захищати цього негра ...*

В останній репліці слово nigger звучить із вуст негативного персонажа. Однак Аттікус Фінч звернення nigger вважає нетолерантним:

– Atticus, do you defend niggers? – *Аттикус, ти захищаєш чорномазих?*

– Don't say "nigger," Scout. – *Не кажи так, Скаут.*

Донедавна в українському лексиконі вживання слова *негр* не мало характеру образи і сприймалося як стилістично нейтральне, таке, що не має зневажливого значення. Тому в перекладі таких реплік, як You nigger lover, перекладач вводить в мову персонажів вульгаризми – грубі слова або вирази, що знаходяться за межами літературної лексики. Поряд зі словом «негролюб» використовуються вульгаризми «чорномазій» або «захисник чорномазих».

Доместикація, яка служить інтересам цільової аудиторії, проявляється у лексичних замінах більшої чи меншої значущості, у виборі лексики, яка різною мірою пов'язані з широким контекстом чи впливає на нього.

2.5. Переклад фразеологічних одиниць. У перекладацькій практиці вироблені прийоми перекладу стійких поєднань, фразеологізмів. Переклад ФО еквівалентним фразеологізмом – явище досить рідкісне; навіть близькі за лексичним складом висловлювання можуть відрізнитися своєю структурою:

My, you look like a picture this afternoon. – *Боже, ви ніби з картини зійшли.*

Часткові еквіваленти також зустрічаються не так часто. Найчастіше використовується переклад фразеологізму його аналогом.

...the meanest man **that ever took a breath of life**. – *найжалігітніша людина, на яку колись бачила земля*.

Відмінна риса фразеологізмів-аналогів - розбіжність їх внутрішньої форми, образного мотивування:

For a number of reasons. The main one is that, if I didn't, I couldn't **hold my head up** in town.

Є кілька причин. Головна, я не зможу дивитися людям у вічі.

При перекладі фразеологізму аналогічною ФО можлива зміна стилістичного забарвлення:

He can make somebody's will so airtight, you **can't break it**.

В перекладі сценарія нейтральне **can't break it** замінене фразеологізмом «комар носа не підточит». В перекладі книги використано інший фразеологічний оборот: «*ніхто не підкопається*».

При перекладі фразеологізму його аналогом у перекладача більше свободи вибору. Так, ідіома Suit yourself перекладена як «Як бажаєш». У словнику Cambridge dictionary «Suit yourself» тлумачиться так: «informal. :to do what one wants to do. – used especially to tell people that they can do what they want even though one does not think it is what they should do».

На окремий розгляд заслуговують і слова-експресиви. Ось характерні для англійського тексту сценарію способи вираження такої емоції як страх.

- She scared me so bad
- Mr. Radley must have scared them out of their wits.
- Oh, scared the living daylights out of me.

Експресиви – «слова або вислови, які, вказуючи на предмет, явище, ознаку, подію і т. ін., виражають почуття, переживання, емоції, психологічний стан мовця» [53].

Великий експресивний потенціал в англійській та українській мовах мають прикметники:

– I was trying to explain to that **darn lady teacher**... why he didn't have no money for his lunch, and she got sore at me!

– Я намагалася пояснити **цій клятій вчительці**, чому він не має грошей на завтрак.

Від майстерності перекладача залежить, чи експресиви збережуть свою стилістичну функцію в тексті перекладу.

До стійких словосполучень ставляться такі фрази з мовного побуту, як божба (посилання на бога, небеса тощо.). У тому числі і загальноприйняті в тій чи іншій мовній культурі фразеологізми, вигуки, вступні слова:

I swear to God, there's a mad dog down the street a piece.

О. К. Чаєнкова у статті «Фразеологічні одиниці з компонентом-онімом бог» такі фразеологічні звороти визначає як «фразеорефлексивні словосполучення» – це реакції та різні події чи ситуації, є широко вживаними мовними універсаліями, які мають еквіваленти в інших мовах, але граматичним та лексичним складом часто відрізняються. [56, с. 158].

Авторка делит фразеорефлексивні словосполучення на:

1. Побажання (укр. Бог у поміч!; Помагай Бог!; Дай Бог час!; З Богом!); (англ. may God give all men as good – дай Бог всякому, with god's grace, to wish godspeed – з Богом; God forbid! – Боже борони);

2. Прохання (укр. Христом-Богом прошу; За ради Бога!; Заклинаю Богом!; Змилуйся Боже!); (англ. for heaven's / God's sake!, for the love of God

3. Благословення (укр. Благослови Боже!, Багато дітей в сім'ї – благодать Божа); (англ. God, bless the queen – Боже, бережи королеву; bless you!

4. Прокляття (укр. Бог би тебе побив!; Від карі божої ніхто не втече!); (англ. Drat it from – God, rot it – хай йому грець; God damn it – дідько забирай);

5. Подяка (укр. Дякую Боже!; Слава Богу!; Дякувати Богу!; Хвала Богові); (англ. give potluck). [56, с. 159].

Загалом вибір перекладацької відповідності під час перекладу сценарію визначається традиціями вживання фразеологізмів в українській мовній культурі. Як правило, фразеологізми англійської мови в українській мові мають широку низку словникових відповідностей, які може використовувати перекладач, у тому числі і на свій вибір. Однак, при перекладі подібних стійких виразів, перекладач віддає перевагу їхньому аналогу з компонентом «бог»:

– Thank your stars he has the sense to act his age.

– *Дякуйте богу, що він поводить ся на свій вік.*

– You count your blessings and stop complaining, both of you.

Count your blessings також перекладається як «*Дякуйте богу*», тобто. побажанням із компонентом-теонімом.

Порівняйте переклад фразеологізму з явним американським національним колоритом:

– What in the Sam Hill are you doing, Walter?

– *Що ти на бога... робиш?*

Sam Hill – це, за визначенням Кембриджського словника, ввічливе слово для пекла, яке використовується для вираження здивування або сили почуття (a polite word for hell, used to express surprise or strength of feeling). Для оригінального тексту сценарію характерні «світські» фразеологізми, в українському перекладі найчастіше їх аналогом є ФО з компонентом «бог».

– What in the world are you doing here?

– *Що ви, на бога, тут робите?*

Вживання подібних слів та висловів в українському мовному побуті, мабуть, є більш широкою практикою. Слід зауважити, що божба – «присягання іменем бога, підтвердження власних слів, обіщань іменем

Божим» може засуджуватись у деяких національних культурах чи окремих верствах суспільства.

2.6. Ключова лексика роману та її переклад. Роман зветься «Вбити пересмішника», тому наступний діалог важливий для розуміння як символічного сенсу назви, так і змісту роману загалом:

But he said ... that I could shoot all the blue jays I wanted, if I could hit 'em; but to remember it was a sin to kill a mockingbird.

– Why?

– Well, I reckon...because mockingbirds don't do anything... but make music for us to enjoy. Don't eat people's gardens. Don't nest in the corn cribs. They don't do one thing but just sing their hearts out for us.

– I додав, що я можу встрілити стільки горобців, скільки зможу вцілити. Але пригадую, що він заборонив мені вбивати пересмішників.

Гадаю тому, що пересмішники радують нас своїм співом і не роблять шкоди, не об'їдають садки, не роблять гнізд у зерносховищах. Вони дарують нам свій щирий спів.

Тут перекладач основну увагу приділяє перекладу метафори sing their hearts out for us, що несе важливе смислове навантаження. При цьому він замінює blue jays (блакитні сойки) на звичніших нам горобців. Для порівняння, у самому романі Гарпер Лі про пересмішника розповідають два персонажі – Аттікус Фінч і міс Моді. У сценарному тексті відбувається перерозподіл ролей. Ключова тема книги, яка відображена в її назві, у сценарії повністю розкривається головним героєм – адвокатом Аттікусом Фінчем.

До ключової лексики роману можна віднести і слово entailment. У критичний момент протистояння адвоката Аттікуса і розгніваного натовпу Джин Луїза бачить у натовпі знайому їй людину, батька її однокласника.

– Hey, Mr. Cunningham.

I said, “Hey, Mr. Cunningham”. How's your **entailment** gettin' along?

Don't you remember me, Mr. Cunningham?

I'm Jean Louise Finch. You brought us some hickory nuts one morning. Remember? We had a talk. I went and got my daddy to come out and thank you. I go to school with your boy. I go to school **with Walter**. He's a nice boy. Tell him "hey" for me, won't you? **Entailments** are bad.

В українському перекладі важливо було зберегти довірчу тональність мови дитини, що контрастує з загрозою, яка походить від натовпу: он использует прием добавления

– Агу, містере Канінгем.

Я кажу, агу, містере Канінгем.

*Як справи з вашим **спадком**? Ви не пізнаєте мене?*

*Я Джін Луїза Фінч. Пом'ятаєте, ви якось принесли нам горішки з тиквою. Ми з вами говорили. А тоді я покликала тата, щоб він подякував вам. Я ходжу до школи з вашим сином, я навчаюся з Волтером. Він гарний хлопець. Перекажіть йому вітання, добре. **Спадкування** погана штука.*

Щоб посилити контраст чужого, ворожого та рідного, близького, перекладач використовує прийом додавання: «з вашим сином». Наївна та довірлива мова дитини розряджає атмосферу:

– I sure meant no harm, Mr. Cunningham.

– No harm taken, young lady.

I'll tell Walter you said, "Hey."

– Let's clear outta here.

В українском переводе:

– *Не ображайтесь., м. К.*

– *Жодних образ, юна леді. Я передам вітання Волтеру.*

– *Забираємося звідці.*

Перекладачеві вдалося зберегти теплі інтонації діалогу завдяки вибору лексики *гарний, вітання, добре*; доречним був і переклад слова entailment словами *спадок та спадкування*.

До ключової лексики роману та сценарію відносяться і слова *guilt*, *guilty*. По ходу промови адвоката зміст цих понять змінюється та ускладнюється.

Аттікус Фінч заявляє про невинність свого підзахисного Тома Робінсона: *The defendant is not guilty. – Відповідач невинний.*

Далі він говорить про те, в чому полягає вина Майелли Юелл:

– ...as to her putting a man's life at stake, which she has done in an effort to get rid of her own guilt. – *Адже для того, щоб приховати власну провину, вона підставила під загрозу життя іншої людини.*

Зазначимо комплексну лексико-граматичну трансформацію: у перекладі змінено порядок слів, здійснено лексичну заміну: *to get rid of her own guilt* (буквально: *чтобы избавиться от своей вины*) – *щоб приховати власну провину.*

Адвокат звертає увагу присяжних на прихований мотив, який спонукає Майеллу звинуватити чорношкіру людину.

– Now I say “guilt”, gentlemen, because it was guilt that motivated her. – *Я кажу провину, панове, тому що саме нею вона керувалася.*

– She **tempted** a Negro.

She was white, and she **tempted** a Negro.

She did something that, in our society, is unspeakable.

– *Вона заманила негра. Вона, біла, спокушала негра.*

У даному контексті слово *guilt* набуває особливого значення – Майелла не переступила закон, вона *«зробила те, що неприйнятне в нашому суспільстві»*.

У перекладі неоднозначність ключових слів зберігається за допомогою різних прийомів, у тому числі за допомогою заміни слова синонімом або близьким за значенням словом. Так, слово *tempted* перекладено подвійно, як *заманила* і як *спокушала*. *Unspeakable* перекладено як *неприйнятне*.

Слова *guilt* та *crime* залучають до своєї орбіти іншу юридичну лексику (*victim, offense, evidence* та *witness*) та надають додаткових відтінків значення цим словам.

– But what was the evidence of her offense? Tom Robinson, a human being.

– *Але що є доказом її провини? Це людина Том Робінсон.*

Слово *провина* використано для перекладу англійського *offense*, що можна розглядати як авторський переклад. Вочевидь, перекладач враховує, що словникові відповідності *offense* – правопорушення, злочин – не відповідають наступному контексту, у якому ключове значення набуває слово *code*, протиставлене поняттю *law*, тобто. праву та закону.

– She's committed no crime. She has merely broken a rigid and time-honored... **code** of our society... a code so severe that whoever breaks it is hounded from our midst... as unfit to live with.

– *Вона не скоїла злочин, вона просто знехтувала непорушними законами моралі нашого суспільства, суворими законами, порушення яких робить людину вигнанцем ізгоєм, яких не терпить спільнота.*

Так слово *code* перетворюється на контекстуальний антонім слову *law*. Прийняте у мовному побуті американців, слово *code* перекладено як «закони моралі», як «непорушний закон», який обрушився на Майеллу, мов грім серед ясного неба (*came crashing down on her*) і змусив її звинувачувати невинного:

– She must destroy the evidence... of her offense. She must put Tom Robinson away from her. Tom Robinson was to her a daily reminder... of what she did.

– *Вона повинна була позбутися доказів свого злочину. Вона мала позбутися Тома Робертсона. Бо він був би щоденним нагадуванням про її вчинок.*

Цей «непорушний закон моралі» дозволяє брехати свідкам звинувачення, «с безсоромною упевненістю, що ніхто не

сумніватимемося в їх свідченнях», він керує присяжними, коли вони ухвалюють вирок Тому Робінсону: Підсудного визнано винним.

Адвокат Фінч переконує присяжних, що за законом усі люди рівні, а «суворий закон моралі» виходить із переконання у перевазі білих та «злого припущення», що всі чорношкірі брешуть (the evil assumption that all Negroes lie).

Щоб наблизити ключові поняття до цільової аудиторії, перекладач цурається еквівалентного перекладу низки слів. У перекладі слово broken перекладено як «знехтувала», unspeakable – як «неприйнятне», а словосполученню a rigid and time-honored code відповідає словосполучення «непорушними законами моралі», при этом опущено слово time-honored (*проверенные временем*).

У сценарії залишається неназваним ще один незаперечний закон – закон справедливості. Вірніше, він виявляє себе алегорично – спочатку в словах шерифа Тейта про невинність Джема Фінча.

– I may not be much, Mr. Finch, but I'm still Sheriff of Maycomb County, and Bob Ewell fell on his knife.

І, як остаточний вердикт, у словах шестирічної дівчинки:

– Mr. Tate was right.

– What do you mean?

– Well... it would be... sort of like shooting a mockingbird, wouldn't it?

– *Містер Тейт зручно сказав.*

– *Ти про що?*

– *Це було б схоже на вбивство пересмішника.*

Автор роману, а слідом за ним і сценарист, завершуючи розповідь, символічно поєднують пересмішника та хлопчика, якому не виповнилося і тринадцяти, пересмішника та Страхолюда Бу – Артура Редлі, який подарував дітям «*дві ляльки, зламаний годинник, ніж та ... життя*».

Висновки до розділу 2. Таким чином, при перекладі роману українською мовою перекладач використовує необхідні перетворення, використовуючи перекладацькі трансформації та адаптаційні прийоми з урахуванням мовних та культурних знань української аудиторії. Лексичні трансформації перекладу можна поділити на власне лексичні, або мовні, і ті, що викликані необхідністю культурної адаптації. При цьому культурна адаптація – це не поодинокі лексична заміна, не та чи інша перекладацька трансформація, вона охоплює реалії, національно-специфічні поняття, виявляє себе у виборі лексики для компенсації лакун, у стилістичних аспектах перекладу та пов'язує одиниці тексту в єдине ціле. Переклад привносить у текст сценарію нові, часом ледь відчутні відтінки значення, проте лексичні заміни та інші трансформації зберігають еквівалентність такої одиниці перекладу, як зв'язковий текст.

ВИСНОВКИ

Робота є спробою осмислити основні теоретичні положення, систематизувати основні стратегії та прийоми створення сценарної адаптації.

У першому розділі визначаються основні підходи до феномену перекладних адаптованих текстів. В роботах, присвячених мовним та перекладацьким аспектам створення адаптованих текстів, а також у статтях, присвячених питанням їх перекладу, подано аналіз поняття «адаптація», де термін «адаптація» аналізується в порівнянні з поняттями «переклад», локалізація, «одомашнення», «натуралізація», «іностранизація» та ін.

Головні питання, що стосуються теми сценарної адаптації та викликають дискусії дослідників – це:

Перше – питання про взаємовідносини першоджерела та вторинного тексту, тут розбіжності полягають у тому, наскільки тісною має бути зв'язок між літературним твором – прототипом та його екранізацією, а також у тому, чи слід враховувати цей зв'язок. Питання, наскільки вільним є вторинний текст від першоджерела, не однозначно вирішується теоретиками перекладу. Крайня думка полягає у повному запереченні зв'язку між літературним першоджерелом і створеними його основі вторинні тексти. Інший відносно новий підхід пов'язаний з поняттям трансмедійності як методу оповідання та подання єдиної історії чи досвіду її переживання через численні платформи та формати цифрових технологій.

Зіставляючи розглянуті вище підходи, можна зробити висновок, що є дві сфери адаптації сценарного тексту – перша сфера власне перекладацька, у цій сфері терміни «переклад» і «адаптація» можуть бути взаємозамінними, або адаптація може розглядатися як стратегія і навіть прийом перекладу.

Один із напрямів дослідження понять «адаптація» та «переклад» – це зіставлення перекладацьких та адаптаційних прийомів та способів.

Сучасною теорією перекладу розроблено методика, в основі якої лежить поняття перекладацька трансформація. Зіставлення перекладацьких трансформацій з прийомами адаптації дозволяє віднести адаптацію і переклад до понять з обсягами значення, що перетинаються.

Але звужуючи поняття «адаптація» до поняття «переклад» у традиційному його розумінні, дослідники та критики залишали осторонь його технічну сторону, на яку звертають увагу творці та редактори кіносценаріїв. Звідси друге проблемне питання — це технічна, або сценічна адаптація, вона пов'язана зі специфікою сценарного тексту і обумовлена тими обмеженнями та вимогами, які сценарій накладає на форму та зміст.

У тлумаченні поняття «адаптація» простежується певна градація: адаптація визначається як перехід від літературного першоджерела до кіносценарію, при цьому адаптацією називають і результат цього процесу. При цьому перший рівень адаптації кіносценаріїв — це приведення літературного тексту до відповідності вимог драматургії, наступний рівень — адаптація драматургічного тексту з урахуванням взаємодії мовного коду з аудіовізуальним. У процесі перекладу сценарний текст також адаптується. Це власне перекладацька адаптація тексту (промови персонажів, закадрового тексту), тобто. виконання низки перекладацьких трансформацій, зумовлених насамперед різницею мовних кодів — вихідної мови та цільової мови. У цій роботі питання перекладацької та технічної адаптації розглядаються у різних підрозділах.

Другий розділ роботи присвячений зіставному опису сценарних текстів — оригіналу та перекладу як вторинного тексту. У ньому увага зосереджена, головним чином, на аналізі лексичних одиниць перекладу сценарного тексту, на виявленні елементів, що перекладаються і не перекладаються, крім того, в ній порушуються питання перекладацьких стратегій і практик.

Основними рисами сценарної адаптації є передача змісту у більш стислій формі, для чого використовуються прийоми опущення і компресії тексту. Необхідність помістити текст у відведений фільму час, а репліки персонажів – у кадр, робить опущення частини змісту найчастішим прийомом під час перекладу авторського тексту на сценарний. Для сценарної адаптації характерна трансформація монологічного мовлення в діалогічне, авторське мовлення – в мову персонажів.

Загалом для кіносценарію характерним є перерозподіл інформації з урахуванням полікодовості. Одна з головних причин скорочення і в цілому зміни тексту – можливість передачі змісту візуально, а також переклад опису на дію. З полікодовістю також можуть бути пов'язані доповнення та зміни у змісті, зроблені сценаристом. Результати проведеного дослідження дозволяють зробити висновок про трансмедійну природу сценарної адаптації.

У процесі перекладу сценарний текст також адаптується. Це власне перекладацька адаптація діалогічного тексту (промови персонажів, закадрового тексту), тобто виконання низки перекладацьких трансформацій, зумовлених насамперед різницею мовних кодів – вихідної мови та цільової мови. Лексичні трансформації перекладу можна поділити на власне лексичні, або мовні, і ті, що викликані необхідністю культурної адаптації. При цьому культурна адаптація – це не поодинокі лексична заміна, не та чи інша перекладацька трансформація, вона охоплює реалії, національно-специфічні поняття, виявляє себе у виборі лексики для компенсації лакун, у стилістичних аспектах перекладу та пов'язує одиниці тексту в єдине ціле. Переклад привносить у текст нові, часом ледь відчутні відтінки значення, проте лексичні заміни та інші трансформації зберігають еквівалентність такої одиниці перекладу, як текст.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Alex. Translation and Adaptation. Trusted translations. URL: <https://www.trustedtranslations.com/blog/translation-and-adaptation> (дата звернення: 28.09.2023).
2. Ameri, Alireza. A to Z of Screenplay Translation. URL: <https://www.translationdirectory.com/articles/article1605.php> (дата звернення: 28.09.2023).
3. Anex, N. The Quiller Memorandum. Films in Review. July/August 1992. Vol. 43 Issue 7/8. 239 p.
4. Baker, Mona. Pragmatic equivalence. In Other Words. Routledge. 7. v 3. 2018. 44 p.
5. Bastin, Georges L. Adaptation. Routledge Encyclopedia of Translation Studies. 2019. URL: <https://www.routledgehandbooks.com/doi/10.4324/9781315678627-3> (дата звернення: 28.09.2023).
6. Bastin, Georges L. Adaptation, the Paramount Communication Strategy. Linguaculture, 2014. URL: https://www.researchgate.net/publication/276082959_Adaptation_the_Paramount_Communication_Strategy (дата звернення: 28.09.2023).
7. Bastin, Georges. La notion d'adaptation en traduction. Meta Journal des traducteurs, 1993. 38(3), 473–478.
8. Brisset, Annie. The Search for a Native Language: Translation and Cultural Identity. The Translation Studies Reader. Lawrence Venuti (ed.), London: Routledge, 2000. 343–375.
9. Cattrysse, Patrick, Gambier, Yves. Screenwriting and translating screenplays. The Didactics of Audiovisual Translation. August 2008. pp. 39 –55.
10. Cattrysse, Patrick. Teaching Screenwriting as Translation and Adaptation: Critical Reflections on Definitions and Romanticism 2.0. URL:

<https://www.mdpi.com/2673-5172/3/4/53#B74-journalmedia-03-00053> (дата звернення: 28.09.2023).

11. Cattrysse, Patrick. Teaching Screenwriting as Translation and Adaptation: Critical Reflections on Definitions and Romanticism 2.0. *Journal. Media* 2022. 3. 794–811.

12. Chesterman, Andrew. Causes, translations, effects. *Target* Vol. 10. N. 2. 1998. 201–230.

13. Gambier. Y. Le traducteur défiguré? *Acta univ. Wratislaviensis. Wrocław*, 2012. N 59: Romanica. P. 13–24.

14. Grassilli, Chiara. Adaptation. In *Translation Techniques*. URL <https://translatorthoughts.com/2015/10/adaptation/> (дата звернення: 28.09.2023).

15. Gutierrez, P. Every platform tells a story. *School Library Journal*. June, 2012. P. 32-34.

16. Jenkins, H. (2004) *The Cultural Logic of Media Convergence*. *International Journal of Cultural Studies*. Volume 7. Issue 1. P. 34–35.

17. Jenkins, H. *Transmedia storytelling 101*. Confessions of an aca-fan: the official weblog of Henry Jenkins, 2007. URL: http://henryjenkins.org/2007/03/transmedia_storytelling_101.html 9. (дата звернення: 28.09.2023).

18. Jenkins, H. *Transmedia Storytelling*. Technology review. URL: <https://www.technologyreview.com/s/401760/transmedia-storytelling> (дата звернення: 28.09.2023).

19. Khazrouni, Mohsine. *Adaptation in Translation: Howells's Short Story "Christmas Every Day"*. Abdelmalek Essaadi University. Tetouan. Morocco. URL:

https://www.researchgate.net/publication/319411866_Adaptation_in_Translation_Howells's_Short_Story_Christmas_Every_Day (дата звернення: 28.09.2023).

20. Kretschmer, Christine. Translating Screenplays. The ATA Chronicle. January. 2014. p.1-5. URL: https://www.ata-chronicle.online/wp-content/uploads/4301_24_kretschmer.pdf (дата звернення: 28.09.2023).
21. Leitch, Th. Twelve Fallacies in Contemporary Adaptation Theory. Criticism. Spring 2003. Vol. 45 Issue 2. 159 p.
22. Mehdi, Asadzadeh, Afaf, Steiert. Adaptation in translation URL: https://afaftranslations.com/wp-content/uploads/2013/10/adaptation_2012_04_MultLingual.pdf (дата звернення: 28.09.2023).
23. Newmark, P. A Textbook of Translation. Longman, 2003. 290 p.
24. Nida, Eugene A., Taber, Charles R..The theory and practice of translation. Helps for translators. v. 8. Leiden, Netherlands, 1969. 220 pp.
25. Nida E. Towards a Science of Translating. Leiden, 1964. 178p.
26. Nord, C. Translation as a Purposeful Activity. Functionalist Approaches Explained. St. Jerome Publishing, Manchester, 1997. 154 pp.
27. Nord Ch. Translating functions, in A. Hurtado Albir. Studies on Translation. Castellon. Jaime I University, 1994. – P. 97–112.
28. Oittinen, Riitta. Translation for children. Literary Criticism. Routledge. 2002. 224p.
29. Oittinen, Riita. Translation for children. URL: https://books.google.com.ua/books/about/Translating_for_Children.html?id=ry55ngEACAAJ&redir_esc=y (дата звернення: 28.09.2023).
30. Richards, J., Platt, J., Platt, H. Longman Dictionary of Language. Teaching and Applied Linguistics. Edinburgh: Longman. 1992.
31. Routledge encyclopedia of translation studies. Edited by Mona Baker and Gabriela Saldanha. 2nd ed. p. см. 1. 2009. 674 p.
32. Saldanha, G., Baker, M. Routledge encyclopedia of translation studies Routledge, / edited by Mona Baker and Gabriela Saldanha. 2nd ed. p. см. 1. 2009. 674 p.

33. Santoyo, J. C. Traducciones y adaptaciones teatrales: ensayo de una tipología. Cuadernos de Teatro Clásic, Art, 1989. P.95-112.
34. Scolari, C.A., Bertetti, P., Freeman, M. Transmedia Archaeology: Storytelling in the Borderlines of Science Fiction, Comics and Pulp Magazines. London: Palgrave Macmillan. 2014. 95 p.
35. Scolari, Carlos A. Transmedia storytelling: Implicit consumers, narrative worlds, and branding in contemporary media production. International Journal of Communication. 2009. Is. 3 (3). P. 586-606.
36. Salkowitz, R. The future of reading: 10 trends for 2014 and beyond. Rob Salkowitz. Publishers weekly. 2014. January 20. P. 24-25. URL:<https://biblioteca.org.ar/libros/141547.pdf> (дата звернення: 28.09.2023).
37. Tareq, Ali. Adaptation as a Means of Translation. International Journal of Science and Research. Impact Factor. 2014. URL: https://afaftranslations.com/wp-content/uploads/2013/10/adaptation_2012_04_MultLingual.pdf (дата звернення: 28.09.2023).
38. Vandal-Sirois, Hugo, Bastin, Georges L. Adaptation and Appropriation. p. 22-40. URL: [Adaptation-and-appropriation.pdf](#) (дата звернення: 28.09.2023).
39. Vandal-Sirois, Hugo, Bastin, Georges L. Adaptation and Appropriation. URL: <http://www.histal.net/wp-content/uploads/2012/08/Adaptation-and-appropriation.pdf> (дата звернення: 28.09.2023).
40. Vinay, J. P., Darbelnet, J. Comparative Stylistics of French and English. A Methodology for Translation. Amsterdam/Philadelphia,1995. 342 p.
41. 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.

42. Бойчук М. Концепт Бог у стійких виразах та ідіомах англійської мови. Вісник Львівського університету. Серія іноземні мови. Львів : Львів. нац. ун-т ім. І. Франка, 2016. Вип. 23. С. 64–73.
43. Вине Ж.-П., Дарбельне Ж. Технические способы перевода // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. К., 1978. С. 157 - 167.
44. Вусик О. С. Словник українських синонімів. А. М. Поповський (ред.). Д.: Січ, 2000. 424с.
45. Володіна Т. С., Рудківський О. П. В 68 Загальна теорія перекладу для першого (бакалаврського) рівня. Навч.-метод. посібник. К.: Вид. центр КНЛУ, 2017. 296 с.
46. Демецкая, В. В. Понятие переводческой адаптации: теоретический аспект. URL: <http://ekhsuir.kspu.edu/handle/123456789/232> (дата звернення: 28.09.2023).
47. Жук, Марина. Поняття «культурема» в контексті сучасних лінгвокультурологічних досліджень. Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки №4 (2015). С. 269.
48. Коломієць Л.В. Віршовий переклад як метапоетичне письмо: проблема творчого методу перекладача // Мовні і концептуальні картини світу : Зб. наук. праць. К., 2002. № 7. С.245-254.
49. Лі, Гарпер. Убити пересмішника. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=3562> (дата звернення: 28.09.2023).
50. Мамрак А. В. Вступ до теорії перекладу: навчальний посібник. К.: Центр учбової літератури, 2009. 304 с.
51. Пилипчук, Марина, Мартинюк, Алла. Поєднання стратегії доместикації та форенізації в аудіовізуальному перекладі. Когніція. Комунікація. Дискурс. Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна. 2021. С. 72-86.

52. Словник української мови: в 11 томах. Том 10. 1979. URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/UKR0001611>. (дата звернення: 28.09.2023).
53. Словник фразеологізмів української мови / Нац. акад. наук України, Ін-т укр. мови, Укр. мовноінформ. фонд. Київ : Наукова думка, 2003. 1104 с.
54. Тлумачний словник української мови. Томи 1-10 (А-О?БМІЛЬ)
55. Уварова Т. І., Мараховська К. Д. Трансмедійні технології в анімації. URL: <http://www.sci-notes.mgu.od.ua/archive/v33/40.pdf> (дата звернення: 28.09.2023).
56. Фразеологічний словник української мови / Уклад.: В. М. Білоноженко та ін. Київ: Наукова думка, 1999. Т. 1 і 2. 984 с.
57. Чаєнкова О. К. Фразеологічні одиниці з компонентом-онімом бог (на матеріалі української, турецької та англійської мов). Вчені записки ТНУ Серія: Філологія. Том 32 (71) № 4 Ч. 2 2021. 157 – 161.

Матеріал дослідження

1. Lee, Harper. To kill a mockingbird. URL: <https://anylang.net/en/books/en/kill-mockingbird/read> (дата звернення: 28.09.2023).
2. The script of the film "To Kill a Mockingbird" by H. Lee. http://www.script-o-rama.com/movie_scripts/t/to-kill-a-mockingbird-script.html
3. Cambridge dictionary. <https://dictionary.cambridge.org/>
4. Убити пересмішника. Кіносценарій. <https://rezka.ag/films/drama/1253-ubit-peresmeshnika-1962.html>

Примітки

1. *To Kill a Mockingbird* is a 1960 novel by Harper Lee. The novel became instantly successful. In the United States, it is widely read in high schools and middle schools. *To Kill a Mockingbird* has become a classic of modern American literature. As a Southern Gothic and Bildungsroman novel, the primary themes of *To Kill a Mockingbird* involve racial injustice and the destruction of innocence. The book teaches tolerance and condemns prejudice.

2. Ю.Найда ввів у перекладацький побут поняття динамічна еквівалентність. Наголошуючи на необхідності домогтися адекватного розуміння рецептором образів, асоціацій та символів, пов'язаних з культурно-етнічними особливостями оригіналу, після багаторічної практичної діяльності в галузі перекладу змінив свої погляди на адаптацію тексту перекладу: адаптація, яка перемістила б його в нове культурне середовище і тим самим значною мірою видалила б переклад від оригіналу, зайва. Основний наголос у пізніший період своєї діяльності Ю. Найда робить на поясненні культурних реалій з допомогою посилань і приміток.

3. Ив Гамбье, член Европейской ассоциации аудиовизуального перевода (ESIST), доктор лингвистики и преподаватель университета Турку (Финляндия); И. Гамбье говорит о восприятии объекта глазами во время просмотра (what is impressed on the eyes when watching) (И Гамбье. Искажённый образ переводчика?)

4. Професор В. В. Демецька у роботі «Поняття перекладацької адаптації: теоретичний аспект»:

Відмінність перекладу-адаптації від перекладу-репродукції та інших різновидів інтертекстів або видів міжмовного посередництва полягає в тому, що перекладацька адаптація свідомо орієнтована на зіставлення та перевірку текстом оригіналу. Перекладна адаптація не суперечить перекладу-репродукції, а є комплементарним типом перекладу.