

Міністерство освіти і науки України

Національний університет «Києво-Могилянська академія»

Факультет гуманітарних наук

Кафедра англійської мови

Магістерська робота

освітньо-науковий рівень — магістр

на тему: «**ОСОБЛИВОСТІ АВДІОВІЗУАЛЬНОГО ПЕРЕКЛАДУ
ДИСТОПІЙНИХ КІНОФІЛЬМІВ (на матеріалі перекладу серії фільмів
“Голодні ігри”)**»

Виконала: студентка 2-го року навчання

Спеціальність: 035 Філологія

Спеціалізація: 035.041 Германські мови та
літератури (переклад включно)

Освітньо-наукова програма: Мови (англійська й
українська) та комунікація

Нестерчук Єва Ігорівна

Керівниця — Моїсеєнко О. Ю.

докторка філологічних наук, професорка

Рецензент _____

Кваліфікаційна робота захищена з оцінкою « _____ »

Секретар ЕК _____ « ____ » _____ 2025 р.

Київ 2025

ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ АВДІОВІЗУАЛЬНОГО ПЕРЕКЛАДУ ДИСТОПІЙНИХ КІНОФІЛЬМІВ.	8
1.1. Авдіовізуальний переклад як актуальна проблема загального перекладознавства.....	8
1.1.1. Множинність визначення поняття перекладу.....	8
1.1.2. Реалізація потенціалу перекладу крізь його антиномії.	11
1.1.3. Перекладач як співавтор.	13
1.1.4. Переклад у контекстові й створення контексту крізь переклад.	16
1.2. Дубляж як різновид авдіовізуального перекладу.	18
1.2.1. Історія виникнення авдіовізуального перекладу.	18
1.2.2. Історія становлення авдіовізуального перекладу в Україні.	22
1.2.3. Дослідження авдіовізуального перекладу: виникнення й становлення галузі, її розвиток та сьогоденні тенденції.	26
1.2.4. Особливості дубляжу як різновиду авдіовізуального перекладу.	29
1.3. Жанровий аспект авдіовізуального перекладу як перекладацький орієнтир.	35
1.3.1. Історія створення, становлення й трансформації дистопії як жанру... 35	35
1.3.2. Складнощі розподілу жанру дистопії од інших жанрів.	38
1.3.3. Жанрово-стилістичні доміанти дистопії та характеристики її мови. 40	40
Висновки до першого розділу.	45
РОЗДІЛ 2. ОСОБЛИВОСТІ АВДІОВІЗУАЛЬНОГО ПЕРЕКЛАДУ СЕРІЇ ДИСТОПІЙНИХ КІНОФІЛЬМІВ “ГОЛОДНІ ІГРИ”.	48
2.1. Історія створення, становлення, спадку серії дистопійних книг і фільмів “Голодні ігри”.....	48
2.1.1. Первинна книжкова серія “Голодних ігор” та її кіноадаптація.	48
2.1.2. Українськомовний переклад серії книг і фільмів “Голодні ігри”.....	52

2.2. Відтворення жанрово-стилістичних доміант дистопії в кіноперекладові “Голодних ігор”	55
2.2.1. Кінопереклад онімів та квазіонімів.	55
2.2.1.1. Кінопереклад антропонімів та квазіантропонімів.	55
2.2.1.1.1. Кінопереклад антропонімів та квазіантропонімів на позначення персонажів із маргіналізованою ідентичністю: жителі Дванадцятого округу.....	56
2.2.1.1.2. Кінопереклад антропонімів та квазіантропонімів на позначення персонажів із маргіналізованою ідентичністю: мешканці інших округів.	64
2.2.1.1.3. Кінопереклад антропонімів та квазіантропонімів на позначення персонажів із привілейованою ідентичністю: мешканці Капітолію.	70
2.2.1.2. Кінопереклад інших онімів та квазіонімів.	78
2.2.2. Кінопереклад реалій та квазіреалій.	81
2.2.2.1. Кінопереклад реалій та квазіреалій переважно спекулятивного характеру.	81
2.2.2.2. Кінопереклад реалій та квазіреалій переважно рефлексивного характеру.	93
2.2.3. Кінопереклад стійких висловлень.	97
2.3. Збереження цілісності кінотексту в кіноперекладові “Голодних ігор”:	
титри, надписи, пісні та ліпсинк.	108
Висновки до другого розділу.....	117
ВИСНОВКИ	120
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	125
СПИСОК ДЖЕРЕЛ ФАКТИЧНОГО МАТЕРІАЛУ	137
АНОТАЦІЯ.....	139

ВСТУП

Магістерська робота присвячена вивченню українськомовного аудіовізуального перекладу, особливостям кіноперекладу крізь дубляж із урахуванням жанрово-специфічних чинників, котрі характеризують кінотекст. З огляду на те, що становлення досліджень аудіовізуального перекладу є нещодавнім, прив'язаним до виникнення кінографічних матеріалів лише століття тому, а українськомовний кінопереклад набув систематичного характеру тільки після здобуття незалежності, важливим є розвиток галузі українського кіноперекладознавства.

Актуальність дослідження зумовлена новизною і відповідно недостатнім висвітленням питання кіноперекладу в цілому та жанрово-специфічного кіноперекладу зокрема. Інтернаціональні складнощі окреслення та систематизації кіноперекладацьких особливостей і стратегій їхнього вирішення знаходять відгук у нечисленних працях українських дослідників кіноперекладу, обсяги чиєї роботи обмежені нещодавнім введенням цієї теми до наукового дискурсу й довгочасною залежністю української кіноіндустрії од культурного та фінансового російського впливу. Наглядним вважаємо те, якою незначною є кількість навчально-методичних матеріалів щодо кіноперекладу та присвячених суто кіноперекладові монографій: досі найбільш цитованим (і ледве не єдиним) посібником з основ кіноперекладу є невелика за розміром праця Т. Г. Лукьянкової, публікована у 2012 році.

Дослідженню перекладознавства присвячені праці як закордонних (Марк Шаттлворт, Лоуренс Венуті, Ентоні Пім), так і вітчизняних (Олександр Ребрій, Максим Стріха) дослідників. Попри те, що поміж праць щодо аудіовізуального перекладу нині домінують іноземні дослідники (Фредерік Чаум, Іштван Фодор,

Хуан Діаз-Сінтаз та Гунілла Андерман, Керол О'Салліван та Жан-Франсуа Корню), релевантними також є і українські академічні розвідки (А. Мельник, І. Софієнко). Дослідженнями жанрово-специфічного перекладу та особливостями дистопії переймаються і англійськомовні дослідники, як-от Антоніс Балауполос, Джессіка Норледж і Лайман Т. Сарджент, і українськомовні дослідниці — Роксоляна Зорівчак і Дар'я Вотінова.

Об'єктом дослідження слугує українськомовний переклад серії англійськомовних фільмів “Голодні ігри”.

Предметом дослідження є лінгвістичні трансформації, котрі виникають в українськомовному кіноперекладові серії англійськомовних фільмів “Голодні ігри”.

Мета дослідження — схарактеризувати перекладацькі рішення щодо відтворення лінгвістичних компонентів кіноперекладу дистопії українською мовою на матеріалі перекладу серії фільмів “Голодні ігри”.

Досягнення зазначеної мети передбачає виконання таких **завдань**:

1. здійснити компаративний аналіз ситуаційної та текстуальної точності перекладів кінографічного матеріалу відповідно до оригіналу;
2. описати й схарактеризувати лінгвістичні засоби, використані, аби створити українськомовний переклад;
3. порівняти дієвість запропонованих перекладів у контексті відтворення кінографічного матеріалу, врахувавши жанрово-специфічні ускладнення, часову протяжність між компонентами аналізованого джерела, а також складнощі, котрі властиві кіноперекладові як різновидові авдіовізуального перекладу;
4. схарактеризувати відсутність чи збереження послідовності перекладацьких рішень для відтворення кінографічного матеріалу українською, обґрунтувавши оцінку їхньої дієвості у відтворенні дистопійних домінант та цілісної кінотексту.

Методи дослідження. Зіставний метод був використаний задля компаративного аналізу точності, ситуаційної та текстуальної, відтворення

мовних одиниць першоджерела в перекладові, а також надає лінгвістичне обґрунтування виокремленим закономірностям кіноперекладу. Застосування описового методу уможливило характеризування мовних одиниць, котрі утилізує кінопереклад, їхню класифікацію та систематизацію. Компонентний аналіз надав змогу обґрунтувати відповідність або ж невідповідність українськомовних відповідників. За допомогою лінгвостатистичного методу визначені основні кіноперекладацькі тенденції.

Матеріалом дослідження слугують оригінальні та перекладні кінотексти трьох фільмів поміж серії “Голодних ігор” — “Голодні ігри”, “Переспівниця: Частина 1” та “Балада про співочих пташок і змії”. Загальний обсяг опрацьованих кінотекстів становить сім годин і десять хвилин хронометражу, в яких ідентифіковані та проаналізовані 327 мовних одиниць.

Матеріал дослідження вможливує ґрунтовний аналіз вищезгаданих кіноперекладацьких особливостей, адже має значний культурний резонанс і складну для послідовної адаптації жанрово-специфічну лексику. Створення українськомовного кіноперекладу його перших частин десятиліття тому (у 2012 році), як і те, що нині останній із серії фільмів був публікований нещодавно (у 2023 році), а також анонсований вихід наступного кінофільму серії “Голодних ігор” у 2026 році, котрий передбачає його українськомовний кінопереклад, формує фундамент для подальшого аналізу зміни (чи збереження-доопрацювання) попередніх перекладацьких стратегій.

Теоретична значущість дослідження полягає у виокремленні характерних для дубляжу кіноперекладацьких тенденцій, впровадженні теоретично обґрунтованого та методологічно виваженого підходу до аналізу кіноперекладацьких стратегій та їхнього впливу на цілісність, відповідність жанрово-специфічним домінантам першоджерела та сприйнятті фінального кінографічного матеріалу українськомовною аудиторією. Основні положення роботи є внеском до українськомовних досліджень аудіовізуального перекладу загалом та жанрово-специфічного кіноперекладу крізь дубляж зокрема.

Практичною цінністю дослідження є змога його використання як однієї зі складових розроблення сучасних навчально-методичних матеріалів для українськомовних кіноперекладацьких студій, а також для курсу “Теорія та практика перекладу”. Досвід нашого дослідження може слугувати підґрунтям для подальших кіноперекладацьких розвідок українськомовних дослідників.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше поєднаний аналіз жанрово-специфічних домінант дистопії разом із її аудіовізуальним кіноперекладом українською мовою. Оскільки вплив жанру на складнощі та їхнє перекладацьке вирішення є визнаним у царині загального перекладознавства, важливим є проведення відповідного дослідження і в контексті аудіовізуального перекладу — перекладу, котрий наразі, в добу доступного телебачення та онлайн-кінотеатрів, активно споживають українськомовні глядачі.

Апробація результатів дослідження. Результати частини положень магістерської роботи представлені на ІХ Всеукраїнській науковій конференції студентів, аспірантів і молодих учених “Мовний простір сучасного світу” під назвою “Особливості аудіовізуального перекладу антропонімів та квазіантропонімів дистопійних кінофільмів (на матеріалі перекладу серії фільмів “Голодні ігри”)”.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ АВДІОВІЗУАЛЬНОГО ПЕРЕКЛАДУ ДИСТОПІЙНИХ КІНОФІЛЬМІВ.

1.1. Авдіовізуальний переклад як актуальна проблема загального перекладознавства.

1.1.1. Множинність визначення поняття перекладу.

У “Словникові перекладознавства” Марк Шаттлворт первинно описує переклад як “неймовірно широке поняття, котре можна збагнути по-різному”; його попередження нам здається доречним і тут, адже термінологічне окреслення цього ніби легкого для осмислення слова передбачає кропітку працю з передбачувано незадовільним результатом [79]. СУМ-11 визначає переклад як “дію за значенням перекладати” й “текст, слово, усне висловлювання, а також літературний твір, перекладені з однієї мови на іншу”, наслідок перекладання, метафоризованого виймання з одного місця й укладання в інше, що етимологічно втілює префікс “пере-” [26]. “Етимологічний словник української мови” оминає “переклад” і “перекладання”, однак символічно важливою до згадки тут вважаємо етимологічну природу англійськомовного “translation”: не тільки рух од одного місця до іншого, а й більш детальне “переміщення мощів або ж реліквій” од середини чотирнадцятого століття та “чудотворне перенесення до раю” наприкінці століття, запозичене чи то з давньофранцузької, чи то безпосередньо з латинської [7].

“Текст, слово, усне висловлювання” у формулюванні наголошують на одній із термінологічних особливостей українського перекладознавства: відмінно од німецької чи англійської, котрі мають розподіл Übersetzen і Dolmetschen, translating та interpreting, український “переклад” є збірним позначенням як письмової, так і усної діяльності. Подібні складнощі маємо з

розподілом дії та її наслідку, через що інколи мусимо вдаватися до контекстуально необхідних уточнень.

Вернімося до пана Шаттлворта, бо ж його огляд перекладу акцентує на ще одній проблемі узгодження визначення — панівній прескриптивності [с. 182]. Що є пріоритетом — однакове сприйняття “зразковим читачем” крізь МО та МП, відтворення якнайбільш еквівалентно чи якнайбільш адекватно, мовних одиниць чи культурних символів, кожного окремого елемента чи цілісно? Марк Шаттлворт надає перелік визначень, що варіюються залежно од теоретичної лінзи їхніх авторів та мають різні дидактичні рівні; ми натомість апелюємо не до окремих визначень, а до тих факторів, котрі їх різнять та котрі відповідно згадали вище.

Хоч до визначення “перекладу” надходить лишень його міжмовна риса, “перекладати” в мистецькому контексті це ще й “надавати іншої форми або виражати іншими засобами”, що актуалізує ідею одномовного перекладу, перенесення в межах однієї мови [26]. Це доповнення співзвучне класифікації Р. Якобсона, згідно з якою переклад може бути внутрішньомовним, міжмовним та інтерсеміотичним; отже, комплексне визначення перекладу передбачає певний відхід од суто лінгвістичної концепції, котра описує його як “заміну текстового матеріалу однієї мови (МО) еквівалентним текстовим матеріалом іншої мови (МП)” [22, с. 22–3; 79, с. 181].

Додавши до аналізу взаємодії перекладу з першоджерелом його кореляцію з попередніми, наступними й одночасними перекладами, його одномовними перифразами та відтворенням ув іншій знаковій системі, така класифікація вможлиблює дискусію щодо притаманної перекладу дивергентності — невизначеності перекладацького процесу, множинності потенційних варіантів перенесення. Як зазначає Н. Нестерова, поява “нових перекладів того самого оригіналу, творів того самого автора” посилює дивергентність, “формуючи певний субпростір, що належить даному тексту або автору” [22, с. 38]. Урахування дивергентності як нейтральної, детерміністичної характеристики

перекладу спростовує ідею досяжності чи й необхідності одного, ідеального перекладу, нівелює вищезгаданий прескриптивний підхід як до визначення перекладу, так і до розборів перекладу, отож ми вважаємо його нагальним.

Цікавою до згадки тут є гіпотеза повторного перекладу А. Бермана, котра припускає, що будь-який перший переклад художнього твору приречений на незавершеність; завершення можна сягнути лиш крізь повторні переклади. Попри те, що її частково вже спростовано (зокрема О. Ребриєм, з монографії якого й цитуємо), адже повторні переклади не завжди спричинені застарілістю попередніх, а пропонувану траєкторію одомашненого першого перекладу й поступово більш очужених, “досконаліших” наступних так і не підтвердили практичні дослідження, акцент на співіснуванні кількох перекладів як необхідному для повноцінного сприйняття корелює з Г. Фрлінггаузовим твердженням про цінність кожного перекладу, незалежно од його досконалості; актуальним елементом перекладацьких творів він визначає збереження “духу часу” [22, с. 309–313].

Утім, множинність перекладу фігурує не тільки діахронно, а й синхронно: до прикладу, манга, манхва та інші різновиди азійських коміксів тривалий час не мали окремого місця ув українській видавничій справі, тож для споживання українською читачі мусили покладатися на аматорську практику сканлейту. Наразі вже є кілька видавництв, спеціалізованих у перекладові азійських коміксів (як-от Mimir Media, засноване в 2016 році), проте традиція сканлейту іноді призводить до паралельного створення офіційного, ліцензійного та аматорського, піратського перекладу. Особливості фанатського перекладу все ще є досить недослідженими українським перекладознавством, хоча існування цих особливостей є беззаперечним: сканлейт асоціюють із очуженням, активним ужитком приміток задля впевнення читача в автентичності відтворення чужої культури; це спостереження емпірично підтверджують деякі англійськомовні дослідження (скажімо, нещодавнє порівняння перекладів “Токійського гуля”) [42].

Щодо видавництва: контекстуально важливим є врахування професійно-комерційного аспекту перекладу та впливу змін індустрії на перекладацьку діяльність. До прикладу, О. Ребрій пропонує додати до класичної інтеркомунікативної тріади особистість замовника перекладу; для досліджень авдіовізуального перекладу згадка про роль дистриб'ютора є очевидно необхідною, а от загальне перекладознавство іноді оминає багатокомпонентність видавничого процесу, складність розподілу редакторських рішень та рішень перекладацьких, цензурування не лише зовнішнього, а й внутрішнього, спровокованого здогадкою про чи то комерційну, чи то ідеологічну неприпустимість певного рішення [22, с. 236]. Свій новотвір із “дієвидлом” локалізаційна спілка “Шлякбित्रаф” частково пояснює нейтральним ставленням розробників, котрі “дуже суворі зазвичай”; інколи автор “живий” не тільки концептуально, а й цілком практично — як впливовий правовласник [23].

Отже, лінгвістичний аспект перекладу неможливо цілісно осмислити без урахування чинників, що його формують. Багатоаспектність визначення перекладу є наслідком багатоаспектності самого перекладу — явища та дисципліни.

1.1.2. Реалізація потенціалу перекладу крізь його антиномії.

“Одомашнення” й “очуження” отримали свою термінологічне окреслення як наслідок переосмислення Лоуренсом Венуті ідей Ф. Шляєрмахера, сформульованих тим у трактаті 1813 року “Про різні методи перекладу”; хоч зазвичай ці терміни вживають на позначення протилежних перекладацьких стратегій, розгляд одомашнення й очуження як тенденцій в історії перекладу, запропонований О. І. Чередниченком, вважаємо більш доречним, адже він характеризує їх як антиномію, а не дихотомію, передбачає, що для гармонійного лінгвокультурного відтворення первинного тексту перекладач мусить вдатися до чергування підпорядкованих цим тенденціям стратегій, відмовитися од однозначного дотримання чи то одомашнення, чи то очуження [22, ст. 83].

Критерії визначення необхідної тенденції різняться: зокрема Г. М. Іваниця стверджує, що переклади античних творів, котрі ще кілька століть тому не потребували такого детального пояснення читачеві через ближчий зв'язок тогочасного суспільства з античністю, вже у двадцятому столітті аудиторії складно сприйняти без певного одомашнення [22, ст. 31].

Подібно до того, як кожен переклад зберігає дух часу, успішний переклад вимагає врахування нинішнього стану культури реципієнтів. В. В. Демецька пише, що атлантична й східнослов'янська перекладацькі традиції нині вбачають “елітистський статус” у стратегії очуження; її спостереження щодо відповідної непопулярності таких перекладів підтримує Л. В. Коломієць, схарактеризувавши як причину інтелектуальну вимогливість перекладу-очуження [22, ст. 86]. Одомашнення для українського перекладу передбачає протилежні асоціативні складнощі, приклад яких уже згадували крізь “дієвидло” — помітні спроби наближення чужої реальності до читача можуть мати конотацію несерйозності, примусової інфантилізації.

Ще одна притаманна перекладознавству антиномія — художньо-наукове протистояння. Лінгвістичній теорії перекладу (особливо на початковому етапові її розвитку) характерна алгоритмізація, спроба виокремити об'єктивні відповідники мовним одиницям; натомість літературна теорія перекладу нерідко нехтує аналізом технічного аспекту. Наслідком є осмислення перекладу технічних текстів як прямолінійної, некреативної роботи та перекладу художніх — як креативної, тож утаємниченої. О. Л. Кундзіч рішення цієї проблеми вбачає в сприйнятті обох елементів як невід'ємних, хоч і взаємовиключних, діалектичній єдності лінгвістичного й художнього: “обидві ці категорії в перекладі безперечно наявні, але вони безперечно невіддільні” [22, ст. 111].

М. Кронін має подібно парадоксальну тезу щодо перекладацьких обмежень, стверджує, що ліміти в перекладові призводять до позитивного результату — розширення, а не звуження [22, ст. 68]. Після експерименту зі студентським перекладом поезії О. Ребрій має схожий висновок: обмеження

маніфестовані не тільки негативно, стереотипізацією мислення, консерватизмом і догматизмом, а й позитивно, виокремленням найоптимальніших альтернатив та активним опрацюванням і вжитком наявних ресурсів [22, ст. 434].

Перекладознавство має значний арсенал дихотомій: перекладачі-інтроверти й перекладачі-екстраверти, буквалісти й тлумачі, творці й митці, письменники й читачі (із поступовим введенням образу перекладача як синтезу обох). Власне, як зазначають Б. Гатім та І. Мейсон у першому ж розділові “Перекладач як комунікатор”, цей довгий перелік — од розподілу за професією та способом перекладу до дебатів перекладацької видимості й ліпшої перекладацької стратегії — є маркером багатовимірності світу перекладу; так, вбачаємо у цьому засиллі дихотомій та антиномій потенціал перекладу, відповідь у питанні [61, ст. 1].

Отже, переклад не є алгоритмічною діяльністю; він передбачає контекстуальне застосування інтуїтивно взаємовиключних стратегій (чи ж то тенденцій), зважання як на технічність, так і на творчість. Ця обмеженість перекладацької волі та змоги призводить до мовного й культурного збагачення.

1.1.3. Перекладач як співавтор.

З часу публікації першої статті Л. Венуті на тему невидимості перекладача минули майже сорок років. За ці десятиліття ту статтю (як і її ідейно співзвучну книгу, записки до редактора й інші праці) неодноразово критично оглядали. До прикладу, в іронічно названій статті “Видимість Венуті” (“Venuti’s Visibility”) Ентоні Пім виокремлює такий перелік наскрізних хиб: покладання на викривлену статистику, аби довести неврівноваженість між перекладами з та на англійську; виведення невиправданої кореляції з авторським правом як джерелом перекладацької невидимості; теза про англійську як унікально проблемну культуру для видимості перекладача, котру аналіз інших культур (як-от бразильської) спростовує; невизнання потреби передання естетичної цінності першоджерела в перекладові, ідеалізація теорії теоретиком для інших теоретиків; заплутаний, нечіткий заключний “заклик до дії” [73]. Попри те все,

Е. Пім завершує своє письмо апеляцією до впливу Л. Венуті на перекладознавство, його вможливлення дискусії про перекладачезнавство; попри те все, “Невидимість перекладача” актуалізувала його видимість.

Дебати про перекладацьку позицію практично тривають і досі: в 2021 році британська профспілка письменників опублікувала лист-звернення із закликом до згадки перекладачів на обкладинках книжок; з цієї нагоди Олеся Котубей-Геруцька взяла інтерв’ю в кількох представників українських видавництв — відповіді різняться од закликів випрацювати стандарти світовою видавничою спільнотою до пропозицій зважати на кожен індивідуальний випадок, од докорів із “перекладач має бути сумлінним інтерпретатором” до часткової згоди із наведенням прикладів знаних перекладачів та повної підтримки задля шанування ролі перекладача та відокремлення перекладів у контекстові їхньої множинності [10]. Важливою нам тут є думка про співавторство як марку якості, цінності перекладача в ролі окремого творця — наскрізною ниткою є згадки Андруховича й Жадана, перекладацької школи Куліша й Кочура. Рішення про те, де розташувати перекладача, постає не тільки як технічне чи комерційне, а й символічне.

Підкреслимо тоді оксиморонність очікувань видимості-невидимості перекладача: вартий згадки на обкладинці має бути досить невидимим, аби перекладацька стратегія не заперечила стратегії автора, однак досить видимим, аби його майстерність була знаною; ступінь його креативності як співавтора твору, згадує О. Ребрій, “визначається не тим, як далеко він відійшов од оригіналу, а тим, як сильно він зміг до нього наблизитися” (цебто невидимістю), проте креативність співавторства Миколи Лукаша, котрий засадив Іспанію Ф. Г. Лорки калиною, а не кипарисами, складно критикувати, хоч вона і є видимою [22, ст. 98; 74].

Нам бракує власне українського дослідження читацької свідомості щодо ролі перекладача, проте аналіз реакції на турецькомовний переклад серії книжок С. Маас через коментарі соціальної платформи “Goodreads” в праці з

промовистою назвою “I was subjected to cringe translation” (букв. “Мене піддали кринджовому перекладові”) демонструє, що читацька більшість не є свідомою щодо видавничого й перекладацького процесів: до них апелюють лишень 4,4 відсотки коментарів [82, ст. 8]. Автор і перекладач у свідомості читача (особливо одномовного, лімітованого неможливістю самостійно порівняти розбіжності) з’єднані воєдино: перекладацьку помилку з недосконалим відтворенням реалії першоджерела (“лось”) турецькою (“канадський олень”) коментарі автоматично приписують авторці [82, ст. 7].

Цей випадок нам здається гарною ілюстрацією співавторської позиції перекладача: хоч той і прагне бути невидимим (не вдається до навмисної зміни, котра б увиразнила його присутність у текстові), перекладацького непродуманого відтворення загальної мовної одиниці культурно-недоречним словниковим еквівалентом досить, аби вплинути на досвід читача; перекладач формує читацьку реальність незалежно од того, чи потрапляє на обкладинку.

Крім того, крізь нього можемо окреслити перекладача як “точку перетину авторських інтенцій та пресупозицій з читацькими перцепціями й експектаціями” [22, ст. 242]. До прикладу, навряд образ тварини був досить релевантним для авторки, аби його заміна була неможливою, однак автоматично сприйнявши світ першоджерела через призму турецької мови й не завваживши критично, чи імплементація звичної для перекладача, але недоречної для вигаданої реальності назви завадить утіленню авторського наміру, перекладач несвідомо створює вже у своєму письмі логічну хибу. Вищезгадана оксиморонність актуальна й тут, адже перекладач постає не тільки як проміжна ланка між автором і культурно чужою читацькою аудиторією, а й як представник близький до тієї аудиторії та творець тексту для неї одночасно.

Отже, дилема перекладача як співавтора дещо подібна до парадоксу Тесея: наслідком процесу перенесення священних реліквій до іншого виміру (мовного, культурного чи знакового) є поступова заміна первинних одиниць; на якому етапові та крізь які критерії ми визначаємо поступово перебудований корабель

як новий, окремий од його початкової версії? Визначення аналізу структури первинного корабля, замість котрого ми сприймаємо його відтворену версію, передбачає врахування цієї зміни, а критиці ролі майстра відтвореного корабля, який мусить працювати з іншими матеріалами для перебудування, як менш значної, ніж ролі майстра первинного, бракує нюансу.

Відповідь на питання про перекладача “ідеального” (редактора чи співавтора, видимого чи невидимого), як окреслили попередньо, не є однозначною. Утім, нам важливіше постановити це питання (й далі розглянути його маніфестацію у сфері аудіовізуального перекладу), аніж впровадити рішення дилеми, чого й намагалися сягнути.

1.1.4. Переклад у контекстові й створення контексту крізь переклад.

Теза про літературотворчу функцію перекладу наразі не вимагає детального пояснення: як пише Максим Стріха у книзі “Український художній переклад: між літературою і націєтворенням”, те, що при початку майже всіх нових європейських літератур стояв переклад, є загальновідомим фактом; значно менш відомим і менш дослідженим є вплив перекладу на формування ідентичності колонізованої нації, проведення її кордонів, збагачення й збереження її культури [29, ст. 7].

Націєтворчість українського перекладу має безліч форм: поповнення української лексики, присвоєння їй таких форм і виразів чуття, “яких вона не мала досі” орієнтованим на двомовні інтелігентні верстви перекладом дев’ятнадцятого-двадцятого століть; маскуванню “невольничих” перекладів у засланні під палітуркою “Короткого курсу історії ВКП(б)” у сорокових-п’ятдесятих роках і маскуванню під перекладацькою палітуркою авторського письма (зокрема “Плач над градом Кия” Ю. Винничука) через більш поблажливе ставлення до нього радянської влади у шістдесятих-вісімдесятих; переклад з російської й відмова од перекладу за посередництвом російської як проведення культурного кордону (показовою тут вважаємо критику перекладу “Дон Кіхота” В. Казаченка та Є. Кротевича М. Лукашем, котрий для прикладу проти

перекладів за посередництвом російської виокремив близько сотні одиниць, спотворених інтерференцією російської; показовою щодо цього можна вважати перекладацьку діяльність М. Лукаша загалом — його переклад Сервантеса, виданий посмертно, є антитезою до радянської перекладацької політики) [29, ст. 7–24; 78].

Щодо цієї ролі завжди свідомим був колонізатор: одним із приводів впровадження Валуєвського циркуляру М. Стріха вважає переклад чотирьох Євангелій, виконаний 1861 року Пилипом Морачевським; Емський акт 1876 року забороняє українськомовні переклади, хоч і не виключає вживання української мови в оригінальних творах (ймовірно через вищезгадане відкриття перекладами чужоземних літератур “естетичного простору для формування художніх принципів та системи іншого, ненародницького спрямування”, але ще й через практичну мотивацію до володіння мовою, котру спроможний до конкуренції українськомовний переклад зарубіжної літератури створював: маємо за приклад часопис “Всесвіт”, що пропонував переклади, які не зуміли б “продертися крізь московські цензурні фільтри”, через що над його редакцією в 1978 році вчинили “розгром”); кальковані переклади класиків марксизму-ленінізму, згідно з О. Забужко, мали на меті довести читачеві “усю недоцільність, неекономність послуговування цією абсолютно несамостійною, геть в усьому тотожною російській і через те просто зайвою мовою” [29, ст. 7–24, ст. 102, ст. 312].

Так, переклад не лишень залежний од політичного середовища його створення, а й формує те політичне середовище: “вибір текстів для перекладу в українських письменників ніколи не був випадковим. Він завжди відштовхувався від певної мистецької й навіть політичної концепції” [29, ст. 11].

В епілогові першого видання книги (2006 р.) М. Стріха підсумовує націєтворчий етап як завершений, цитуючи листування з М. Новиковою: “Через десяток років ніхто й не зрозуміє, навіщо рятувати культуру і національний дух ішли — в переклад” [29, ст. 313]. Потому майже минув десяток років, однак дослідження цього етапу зберегли актуальність, а технічність сучасного стану

перекладу скоріш можна вважати націєтвердною, аніж суто нейтральною — попри те, що потреба змагатися з російським перекладом поступово меншає (це схарактеризуємо крізь амбівалентну історію заборони російської книжки: закон чекав на ухвалення не один рік і навіть опісля має білі плями, завдяки яким російська книга в Україні все ще існує; водночас, аби домогтися його підписання, українське суспільство успішно підтримало петицію про “захист українського культурного простору”, що демонструє розвиток культури читацької свідомості), а нації справді не загрожує шлях “лукашенкізації” [1].

Згадаємо також про сьогоднішній приклад неуспішної спроби маніпуляції: “сечі немає терпіти ці пекельні борошна” та “співання про сумну частку” сягнули розголосу через очевидно калькований переклад, котрий підважив емоційний вплив потенційно успішної інформаційно-психологічної операції [11]. Усталені мовні й культурні кордони, а також незмога ворога їх подолати застерегли (й продовжують застерігати) українців у контекстові повномасштабної російсько-української війни.

Сучасний українськомовний переклад дистопійної серії книжок та однойменних фільмів складно вважати “націєтворчим”. Проте, як ми й намагалися зобразити в цьому підрозділові, технологічність сьогоднішнього перекладу вможливило втілення націєтворчої функції перекладом досить нещодавньої минувшини: в контекстові сталої традиції мово-, літературо- й націєтворення українського перекладу далі описані спроби пригнічення українського дубляжу сприймаємо вже не як ізольований випадок суто лінгвістичного утиску, а як продовження зусиль маніпулювання й винищення української (перекладацької діяльності, мови й нації).

1.2. Дубляж як різновид аудіовізуального перекладу.

1.2.1. Історія виникнення аудіовізуального перекладу.

В українському термінові на позначення “німого кіно” закодована безслівність, відсутність мовленнєвого супроводу, а дихотомічний розподіл на кіно німе й кіно звукове ніби передбачає нестачу мовлення й, відповідно,

дослідницької перспективи для перекладача. Попри те, ері кінематографу до створення звукового кіно насправді ніколи не бракувало слів — міт про універсальність німого кіно підтримують малодосліджені (й, відповідно, не надто знані) перекладацькі практики: зокрема для зручного поширення фільмів первинні інтертитри надсилали разом зі стрічкою, аби перекласти й перезняти їх локально, а потім додати кадри [72, ст. 15]. Ця традиція регулювала якість та стиль оформлення інтертитрів: до прикладу, в часи зменшення фільмового експорту (як-от під час Першої світової війни) виробники інтертитрів вдавалися до детального оздоблення ілюстраціями, адже не мусили зважати на складнощі їхньої адаптації, натомість наслідком активного експорту була потреба у візуально простіших, легших для перекладу інтертитрів [72, ст. 16].

Першими кіноперекладачами-синхроністами можна вважати “film explainers” (“пояснювачів фільму”), котрі виникли разом із кіно: їхньою первинною функцією було пояснення сюжету (цебто інтерсеміотичний переклад), до якого згодом додалося зачитування (й іноді переклад) інтертитрів для неписьменної аудиторії [72, ст. 16]. Японські “пояснювачі”, бенші, виконували й дидактично-ораторську роль: через те, що вплив їхніх авторських виступів на глядачів сягнув зіркового рівня (до прикладу, ім’я знаного бенші використовували задля реклами фільму), держава впровадила практику видання ліцензій, без яких бенші не могли працювати, як метод політичного контролю; подібне (хоч і менш масштабне) значення мали бенші в Кореї й Тайваню [59, ст. 78].

Початок міжнародної ери звукового кіно приписують європейському дебюту американського мюзиклу “Співак джазу” (“The Jazz Singer”, 1927 р.) за два роки після його прем’єри [72, ст. 17]. Тоді ж виникають субтитри як реакція на потребу розваги аудиторії на ранній стадії перекладу звукового кіно, коли неперекладені фільми (перша провальна стратегія дистриб’юторів) здалися іншомовним глядачам нецікавими [72, ст. 17]. Оскільки головним постачальником фільмів на той час став Голлівуд, субтитрування в основному

розроблювали в Європі; фотографічна техніка їхнього виготовлення була ідентичною до техніки тогочасного інтертитування (хоч традиційне місце розташування й функція обох відрізнялися) й із часом зазнала трансформації — спершу завдяки хімічному й лазерному, а згодом і цифровому субтитруванню [72, ст. 20].

Авдіовізуальному перекладові цього періоду притаманна експериментальність: до прикладу, англійськомовна адаптація французького фільму “Мільйон” (“Le Million”, 1931 р.) додає до стрічки сценки, в яких нововведений двомовний персонаж пояснює іншому, одномовному, значення усіх інших, непереказаних французькомовних сцен, чим втілює роль такого собі відзнятого “пояснювача” [72, ст. 18]. Більш поширеними, проте не значно більш успішними, були спроби часткового перезнімання, згідно з стратегією яких мовчазні кадри загального плану лишали, а кадри крупного плану з мовленням акторів видаляли й перезаписували, замінивши тих на локальних [72, ст. 18].

Першим багатомовним фільмом вважають “Атлантику” (“Atlantic”, 1929 р.) Е. А. Дюпона, зняту англійською в липні 1929 року й перезняту німецькою та французькою наступного року; структура фільму передбачає сцени, котрі були б універсальними, й діалогічні сцени, котрі мали відтворити іншою мовою [72, ст. 19]. Асинхронність процесу створення дозволяє припустити категоризацію “Атлантики” і як римейку; утім, термінологічна межа між римейком та багатомовним фільмом апріорі є розмитою.

Перекладацький елемент в багатомовному фільмові постає на рівневі сценарію; саме невдалу лінгвістичну адаптацію, складнощі з примітивними звуковими технологіями та нестачу зіркового впливу акторського складу оригіналу (котрий міг би вирівняти непропорційність високого кошту й низьких касових зборів заохоченням до перегляду) виокремлюють як причини їхнього короткочасного існування — в Америці передсмертний пік виготовлення таких фільмів припадає на 1930 та 1931 роки; в Європі практика тривала довше

(італійські тримовні фільми створювали аж до 1943 року), однак згодом теж зазнала виродження [72, ст. 19].

Складнощі технології запису звуку вплинули й на перші спроби дубляжу наживо — не вдавалося синхронізувати голос акторів дубляжу з рухами акторів; по-справжньому дубляж постав тоді, коли сягнули змоги перезапису та накладання записаного звуку на записане відео постфактум. Його переваги вбачаємо у подоланні вищезгаданих недоліків багатомовних фільмів: дубляж зберігає оригінальний акторський склад і якість, перші його перекладачі загалом були “хорошими письменниками” (хоч і не завжди — перекладачами за фахом) [72, ст. 22].

Слід зауважити, що вищезгадані деталі винайдення та становлення вкорінені в політичному контексті тогочасної реальності: зокрема, згідно з мапою Фредеріка Чаума, в фашистській тріаді Німеччини-Італії-Іспанії, котра утилізувала дубляж задля цензури й пропаганди (як-от редагування фільмів із додаванням антисемітських наративів відповідно до задумів Геббельса, заборона іноземних фільмів із подальшою “пом’якшеною” вимогою виготовленого локально пуристичного щодо діалектів і запозичень дубляжу Муссоліні та введення панівних стереотипів мовлення акторів дубляжу завдяки режимові Франко), наразі “традиційно”, усталено, переважає дубляж (хоч межі класифікації країн за розподілом на дубляжу-озвучення-субтитрування є досить розмитими: надання переваги не означає монополію) [88; 53, ст. 6]. Цікавим до згадки тут є сценарій Франції, котра також впровадила політику протекціонізму щодо виробництва дубляжу суто на території країни, однак не з метою зміни першоджерела, а задля захисту маркету од розширення Голлівуду [72, ст. 23].

Отже, огляд історії виникнення аудіовізуального перекладу актуалізує такі тематичні блоки: міжмовний та інтерсеміотичний переклад, роль перекладача як співавтора, технічний аспект як обмежувальний чинник та тригер розмаїття, змога перекладу до політичного впливу й контроль над механізмами перекладу

як метод державної цензури, історичний контекст як нагальний компонент аналізу сьогоденного стану аудіовізуального перекладу.

1.2.2. Історія становлення аудіовізуального перекладу в Україні.

Софієнко І. В. виокремлює такі три етапи становлення українського кіноперекладу:

1. російськомовна радянська школа кіноперекладу на території України (1960–1978 рр.): орієнтир на радянську школу кіноперекладу (з 1935 року), студія ім. О. Довженка як осередок, котрому дозволяли дублювати українською іншомовні фільми з республік СРСР та окремі російськомовні фільми, виготовлені кіностудіями УРСР;

2. українськомовна радянська школа кіноперекладу на території України: заснування М. П. Мащенком, генеральним директором студії ім. О. Довженка, студії кіноперекладу “Синхрон” при театрові “Хлопавка” (1978–2002 рр.), орієнтир на радянський стандарт, феномен перекладу Гаврилова першого десятиліття української незалежності;

3. українськомовна школа українського кіноперекладу в Україні (приблизно 2003–6 рр.): виникнення студій кіноперекладу з орієнтиром на українськомовну аудиторію (як-от спадкоємиця “Синхрону” з 2003 року “Так Треба Продакшн”) [28].

З метою більш детального огляду (та й через потребу опису подальших подій галузі, бо ж праця І. В. Софієнко датована десятком років тому) хотіли б схарактеризувати ключові з соціальної та законодавчої перспективи події другого-третього етапів: зокрема 13 січня 1998 року затверджений перший Закон “Про кінематографію”, котрий впроваджує обов’язкове дублювання, озвучення чи субтитрування іноземних фільмів державною мовою або мовами національних меншин без згадки про територію виготовлення перекладу; російські дистриб’ютори експлуатують статус російської як мови меншин і відсутність територіального регулювання [20]. “Постанова Кириленка” (або ж “Деякі питання порядку розповсюдження і демонстрування фільмів”) від 16

січня 2006 р. мала виправити цей недогляд, врегулювавши квоту обов'язкового українськомовного адаптування; з 1 липня 2007 р. прагнули сягнути того, аби українськомовний переклад іноземних кінофільмів становив не менше сімдесяти відсотків [6]. Постанову оскаржують дистриб'ютори, чия фінансову вигоду вона обмежує (тогочасна голова Держслужби кінематографії Г. Чміль в інтерв'ю стверджувала, що українські дистриб'ютори, які працювали через російських посередників, склали третину кіноринку), тож уже в листопаді Апеляційний суд її скасовує; спроба подання касаційної скарги у відповідь на апеляцію не є успішною [38].

Попри (а може саме й через) скасування постанови, публічна дискусія про український кінопереклад (і його пригнічення російським кіноперекладом) не стихла: її кульмінацією стало підписання 22 грудня 2006 року “Меморандуму про співпрацю” між Міністерством культури і туризму та представниками дистриб'юторів, що зобов'язалися фільми для дитячої аудиторії повністю перекладати українською, а всі інші — до половини фільмокопій [21]. Рік потому, в грудні 2007 року, Конституційний Суд України ухвалив рішення стосовно офіційного тлумачення Закону “Про кінематографію”, згідно з яким адаптація державною мовою іноземних фільмів визнана обов'язковою; Міністерство культури і туризму реактивно видає наказ “Про дублювання або озвучення чи субтитрування державною мовою іноземних фільмів”, котрий забороняє видання державного посвідчення на право розповсюдження і демонстрування фільму, якщо він не перекладений українською [24; 18]. Згодом, 10 липня 2008 р., дилема “постанови Кириленко” нібито сягнула фіналу — Вищий адміністративний суд України скасував постанову Апеляційного суду [30].

Законодавча перемога українського кіноперекладу була тимчасовою: вже в червні 2010 року постанову, що зобов'язувала кінопереклад українською, скасовано, а натомість приймають нову, котра дозволяє переклад будь-якою мовою, однак в Україні та з українськими субтитрами, якщо дубляж-озвучення

іншомовне [35]. У 2012 році й цю постанову редагують, вилучивши примус до виготовлення кіноперекладу на території України; чинність вона втрачає тільки в жовтні 2023 року [17].

Щодо 2017 року згадаємо дві події, що таки сприяли українському кіноперекладові: по-перше, підписання Закону “Про внесення змін до Митного кодексу України щодо державної підтримки кінематографії в Україні”, що надав перевагу саме українському кіно та кіноперекладові; по-друге, закон про введення щотижневої квоти передач і фільмів українською, що визначав продукт державною мовою як той, що дубльований, озвучений українською мовою [16; 15].

Закон “Про забезпечення функціонування української мови”, знаний крізь культурний резонанс, який він спричинив у 2019 році, далі деталізує вимоги до кіно та стверджує: “Мовою поширення та демонстрування фільмів в Україні є державна”; наслідок є передбачуваним [19].

З нещодавніх подій в контексті законодавства вартими згадки є такі: невдала спроба зобов'язання Інтернет-сервісів дублювати сімдесят п'ять відсотків контенту українською та невдала пропозиція показу в кінотеатрах англійськомовних фільмів з субтитрами замість дубляжу (котра спричинила інтенсивну суспільну реакцію, через що таки й була вилученою з закону про статус англійської мови: травмовані тривалою культурною боротьбою за український дубляж громадяни були про неї негативно думки) [90; 27; 4].

Звернімося також до очевидних факторів впливу на сьогоденний стан кіноперекладу: пандемію та повномасштабне вторгнення. Фільми, що вийшли під час пандемії, мали значно менші збори, а процес кіноперекладу (як і власне відвідини кінотеатру) був ускладнений потребою ізоляції [9, ст. 62]. Ескалація російсько-української війни натомість призвела до закриття “щонайменше тридцяти кінотеатрів”; по-справжньому оцінити рівень шкоди наразі складно, однак вже можемо вказати на культурну втрату через виїзд переселенців —

робота акторів дубляжу, до прикладу, є нерозривно пов'язаною з місцем розташування студії [9, ст. 54; 34].

Насамкінець прагнемо підкреслити спроби маніпуляції суспільної думки, що супроводжували становлення українського аудіовізуального перекладу: поширеною була теза про невігідність і незвичність для українських громадян — особливо громадян зі зросійщених областей — українськомовного перекладу (до неї апелювали Антон Пугач в “Дрібницях стилю від першої особи” та Олександр Ткаченко в “«Кіно» та «німці»”, котрим зі спростуванням відповіли Андрій Костюк у “Вершинах цинізму від Антона Пугача” та Богдан Батрух у “Кіно і росіяни” відповідно).

Український дубляж прийнято датувати виходом “Тачок” — першого повністю дубльованого продукту, знаного крізь креативний переклад. Дещо менш знаним є те, що саме збори мультфільму “Тачки”, котрий паралельно презентували й у російському дубляжі, були показовими щодо оманливості вищезгаданої тези: прокат українською виявився на п'ятнадцять (а деінде і на тридцять) відсотків успішнішим, ніж прокат російською [14]. Цей відсоток є досить важливим, аби до експерименту “Тачок” й сьогодні апелювали в дискусіях про аудіовізуальний переклад (як-от слова Ярослава Сидоренка в інтерв'ю Наті Романько) [34].

Отже, становлення українського аудіовізуального перекладу мало перепоною культурний і фінансовий вплив Росії: через це перший етап українського кіноперекладу розпочатий лише в шістдесятих, хоча пропозиції його впровадження можна прослідкувати разом із початком розвитку радянського (так — російськомовного); через це український кінопереклад потребував законодавчого захисту, аби пустити коріння. Передумови його становлення позначають український аудіовізуальний переклад (насамперед дубляж) як націєствердний: завдяки його успіхові спекулятивна теза про непотрібність, зайвість кіноперекладу українською нині здається архаїчною.

1.2.3. Дослідження аудіовізуального перекладу: виникнення й становлення галузі, її розвиток та сьогоденні тенденції.

Складнощі окреслення розвитку дисципліни пов'язані з двома факторами: по-перше ранні праці з аудіовізуального перекладу не мали окремих журналів для публікації, тому з'являлися як окремі вкраплення у виданнях з кінознавства та загального перекладознавства (зокрема, як згадує в нещодавньому інтерв'ю Х. Діаз-Сінтаз, до переломного етапу дев'яностих років дослідників аудіовізуального перекладу “можна було помістити в одну кімнату”); по-друге, англійськомовним дослідженням історії праць притаманний європоцентризм, а українськомовним — апеляція або до англійськомовних, або до російськомовних [83]. Крім того, аудіовізуальному перекладові все ще бракує детального історичного опису: окремі дослідники частково схарактеризували дубляж-субтитрування, однак аудіовізуальний переклад значно ширший і потребує повноцінної розвідки. Кінцевого рішення жодній із них запропонувати не можемо, проте зважатимемо на ці недоліки у спробі окреслити визначні зміни в розвиткові традиції дослідження аудіовізуального перекладу.

Першою (чи ж однією з) офіційною працею прийнято вважати французькомовну монографію Сімона Лакса — “Le sous-titrage de films. Sa technique — Son esthétique”; видана незалежно в 1957 році праця розглядає техніку й естетику субтитрування з розподілом на два технічні етапи: розбиття на уривки й переклад цих уривків [66]. Попри відсутність афіліації з видавництвом книгу активно використовують як джерело тогочасні дослідники [55, ст. 55].

Одним із перших виокремлює секцію для розгляду аудіовізуального перекладу французький перекладознавчий журнал “Babel” (“Вавилон”). У 1960 році П'єр-Франсуа Кає, його засновник, публікує статтю “Cinéma et Traduction: Le Traducteur devant l'Écran”, в котрій порівнює дубляж із субтитруванням та приходиться до висновку про філософсько-естетичну перемогу першого; те ж видання містить статті Едмонда Кері, “Le Traduction Totale” (подібний до думок

П.-Ф. Кає маніфест переваг дубляжу, “перекладу повноцінного”), та Томаса Роу, “The English Dubbing Text” (огляд спільного й одмінного між художнім перекладом, дубляжем та субтитруванням залежно од перекладацької культури країни) [49; 50; 76].

Чотирнадцять років потому “Вавилон” видає статтю Сея Доллерупа, “On Subtitles in Television Programmes” (“Про субтитри в телевізійних програмах”), в якій той розглядає типові перекладацькі помилки та актуалізує до того недосліджену тему педагогічної цінності споживання медіа з субтитрами для вивчення іноземних мов [55, ст. 55].

Ф. Чаум зародження галузі досліджень авдіовізуального перекладу приписує (попри хронологічно пізнішу появу) книзі І. Фодора — “Film dubbing. Phonetic, semiotic, esthetic and psychological ethics” (“Кінодубляж. Фонетична, семіотична, естетична та психологічна етика”) [52, ст. 43]. Спершу видана в 1962 році як стаття в угорському журналі, перепрацьована й дописана англійською за наступні сім років і згодом (у 1976 р.) представлена в фінальній версії читачеві, книга наголошує на командній структурі кіноперекладацької роботи, потребі зважати на тільки лінгвістичну відповідність чи технічну можливість, а й на синхронізацію перекладу, гармонійне досягнення якої є нагальним задля збереження ілюзії реальності [65].

Випущена в світ 1982 року праця Л. Марло з промовистим заголовком “Le sous-titres... un mal nécessaire” (“Субтитри... зло, без якого ніяк”), містить діахронічний опис ужитку мови в кіно, од його винайдення й первинного використання інтертитрів, та виокремлює чотири категорії кіноперекладацьких проблем: технологічних, психологічних, артистично-естетичних та лінгвістичних [50, ст. 55]. Тогорічна стаття Крістофера Тітфорда, “Subtitling: Constrained Translation”, вводить важливу для дисципліни ідею обмеженого (“constrained”) перекладу: джерелом практичних перекладацьких проблем є обмеження, на котрі зважати перекладача примушує сам авдіовізуальний формат матеріалу [50, ст. 55].

Визначною подією було проведення першої конференції з питань дублювання й субтитрування в Стокгольмові за сприянням Європейської спілки радіомовлення і телебачення; до неї як тригеру зацікавлення й подальшого збільшення статей і книжок на тему аудіовізуального перекладу (“золотого віку”) після 1987 року апелює Х. Діаз-Сінтаз [46, ст. 7–8].

Ф. Чаум виокремлює чотири поворти в розвиткові спрямування праць з аудіовізуального перекладу: описовий (початковий, триває до кінця століття; фокус на ідентифікації потенційних перекладацьких обмежень і складнощів), культурний (ставить під питання нібито невинні перекладацькі рішення, аби викрити їхні цілеспрямовані першопричини), соціальний-соціологічний (зосереджує увагу на ролі перекладача та аудиторії, їхньої контрибуції до формування перекладу; пов’язаний із оцифровуванням, розвитком онлайн-культури) та когнітивно-емпіричний (експериментальні дослідження крізь сучасні технології ментального процесу опрацювання перекладу: як перекладачем, так і глядачами) [52].

З урахуванням цієї класифікації (та власне спостережень і зауваг Ф. Чаума, як-от припущення про зростання праць про аудіовізуальний переклад через зростання доступності спожитку аудіовізуальної продукції) дослідниці Ву Чж. і Чен Чж. систематично оглядають праці з аудіовізуального перекладу з вищезгаданого “переломного етапу” (1992 р.) до 2020 р. задля виокремлення їхніх дослідницьких тенденцій; з їхніх здобутків визначаємо як нагальні для нас такі:

1. більшість робіт (61%) зацікавлені в сприйнятті та осмисленні продукції, 31% — педагогічному впливові, 8% — процесові перекладу (цей тематичний блок виникає в дослідженнях у другій половині 2010 років);

2. субтитрування більш аналізоване (72%), ніж дублювання (34%); інші різновиди, зокрема переозвучення, закадрове озвучення та тифлокоментування, разом сягають лише 10%;

3. теза бази даних ВІТРА (Bibliography of Interpreting and Translation) про те, що зростання праць з аудіовізуального перекладу в 2010 роках було експоненціальним, (“9.8% усього в період (з 2011 до середини 2016 рр.) в порівнянні з 6.7% у 2001–2010 рр.”) є виправданою; оцінка наступної декади наразі ще не є об’єктивно можливою [92].

Отже, дослідженням аудіовізуального перекладу притаманний акцент на кількох різновидах кіноперекладу (з типовим поєднанням-контрастуванням дубляжу й субтитрів). Технічний компонент аудіовізуального перекладу є актуальним з перших праць (як-от С. Лаксовий аналіз розбиття на уривки, І. Фодорове надання пріоритету синхронізації) й до сьогодні (як-от Ф. Чаумове передбачення подальшого розвитку аудіовізуального перекладу в контексті культури технологізації), пов’язані з ним обмеження є джерелом перекладацьких складнощів.

1.2.4. Особливості дубляжу як різновиду аудіовізуального перекладу.

Згідно з А. Мельник, аудіовізуальний переклад — це особливий вид перекладу, специфіка якого полягає у передачі змісту через слуховий та зоровий канали та різні види кодів синхронно з тим, що зображено на екрані; термін “аудіовізуальний переклад” (далі — АВП), відповідно, є родовою назвою для різних способів перекладу, коли першоджерелом є текст, який передають за допомогою аудіоканалу (переклад радіопрограм), аудіо- та візуального каналів (кінотеатральний та телевізійний переклад) або письмового, аудіо- та візуального каналів (мультимедійний переклад) [13, ст. 110]. У статті “Кінопереклад як особливий тип аудіовізуального перекладу” авторка виокремлює такі характеристики АВП: передачу змісту через два канали й різні види кодів, незмінність зображення (тому й підкорення йому перекладу), залучення команди перекладача-редактора-режисера-акторів (тому й появу редакційних трансформацій) і технічну складову [13, ст. 111].

До типової класифікації різновидів АВП входить переозвучення (дублювання, закадрове озвучення) та субтитрування; крім них, існують менш

досліджувані (й менш активно врегульовані на законодавчому рівні) переклад жестовою мовою, приховані субтитри та тифлокоментування (чи аудіодескрипція, якщо калькувати з англійської), котрі спрямовані на забезпечення безбар'єрності для людей із інвалідністю. За критерієм офіційності також можна розподілити офіційний (або ж традиційний) і фанатський переклад: на потребі аналізу останнього в контексті сьогоденної загальнодоступності технологій АВП наголошує Ф. Чаум [52, ст. 57].

А. Мельник також поділяє кінопереклад (аудіовізуальний переклад, об'єктом якого є кінопродукт) на кінотеатральний і телевізійний: для першого в Україні зазвичай вдаються до дублювання, для другого — до варіації дубляжу, закадрового перекладу й субтитрів [13, ст. 111]. Рішення про тип переозвучення частково пов'язують із необхідним рівнем довіри: субтитрування й закадрове озвучення не симулюють первинність, а натомість наголошують на автентичності перекладу — глядач чує або частково, або повністю іншомовну стрічку, що є ціннісним зокрема для новин, адже стимулює довіру аудиторії [46; 86].

Визначення дублювання як процесу заміни “текстової частини звукового фільму перекладом на іншу мову” є дещо надлишково спрощеним (бо ж дубляж передбачає заміну не тільки мови, а й мовлення, звукової доріжки з її розмаїттям лінгвістичних і паралінгвістичних кодів; крім того, як пише М. Шаттлворт у “Словникові перекладознавства”, все ще тривають дебати про підпорядкування дублювання переозвученню як гіперонімові та навпаки), проте дозволяє підкреслити поняттєву природу англійськомовного терміну як скорочення “double” — дублювання в першому його значенні повторного виконання чогось [36; 79, ст. 44–5]. В українській кіноперекладацькій традиції дубляж — різновид переозвучення, якому притаманна синхронізація вербального й невербального (тож протиставлений закадровому озвученню — переозвученню, яке зберігає притишену первинну звукову доріжку й не прагне синхронізації).

Перші спроби синхронізації дубляжу після запису діяли за двома алгоритмами: дубляж із орієнтиром на зображення (де актори вчать діалоги й записують свої репліки, поки грає беззвучна версія оригіналу, до якої прагнуть вчасно прилаштувати свою вимову) та з орієнтиром на стрічку (де діалог перетворюють на хвилинні секції, що відповідають рухам акторів першоджерела, записують на стрічку, котру крутять разом із оригіналом на окремому екрані, перекладають і зачитують) [72, ст. 22]. Кільце — репліка персонажа, котра зазвичай містить два-три речення — походить із цієї традиції текстового розбиття й нині є вимірювальною одиницею перекладу й запису дубляжу в Україні [34].

Ф. Чаум у книзі “Авдіовізуальний переклад: дублювання” узагальнює такі шість критеріїв оцінки АВП: прийнятну синхронізацію (фонетичну (або ж ліпсінк), тілесну й тривалості вимови), правдоподібні й реалістичні діалоги, когерентність зображення й слів (врахування семіотичної природи АВП), вірність першоджерелу (відсутність цензури й самоцензури, невиправданої зміни реєстру та надлишкового одомашнення-очуження — усього, що робить переклад невідповідним до очікувань аудиторії), якість звуку (вагома не тільки перекладові, а й загалом медіа; може постраждати в процесі АВП через недогляд) та акторства (голоси, що пасують, і рівень драматичності виконання, який є ситуативно й культурно доречним) [53, ст. 15–20].

Синхронізація є одним із основних чинників, що ускладнюють процес дублювання: як зазначає Федір Сидорук, потреба “під кожен сміх робити таймкоди” подовжує час роботи, через що дубляж і є більш вимогливим, ніж озвучення [33]. На відміну од субтитрування, в якому припустимим є скорочення реплік (і яке через цю припустимість власне й картали вищезгадані французькомовні автори порівняльних статей), метою дублювання є забезпечення ілюзії первинності, природності перекладу — не дивно тоді, що й у традиційно пов’язаних із іншими різновидами АВП країнах для дитячого медіа все одно переважає дублювання [53, ст. 6]. Слід завважити також, що рівень

синхронізації залежить од очікувань: оскільки мультфільми апіорі передбачають пониження вимоги наративного реалізму (“suspension of disbelief”), то й менша точність ліпсинку не є такою руйнівною; протилежним є вплив розбіжності в синхронізації акторів і їхніх голосів.

З огляду на потребу синхронізації (котру Ф. Чаум виокремлює як важливішу од семантичної відповідності), створення “письмового мовлення” (“written oral speech”) має особливу проблематику в дублюванні, бо ж передбачає не тільки втілення в сценарії й подальше відтворення “розмовної мови” (з урахуванням притаманних їй лексично-фонетичних рис і прагматики), а й їхнє автентичне відтворення в окреслених першоджерелом межах; наслідком буває утворення “dubbese” — моделі мовлення, властивої саме дубляжеві [53, ст. 53–4].

Ілюстративною тут є лайка: крім того, що частотність і прийнятність її публічного вжитку залежить од соціолінгвістики культури (тож прямолінійна заміна одного лайливого слова на інше буде еквівалентною суто лінгвістично, а через це — недостатньою), вимоги індустрії щодо методів відтворення додатково лімітують доступний перекладачеві лексикон: як згадує Ф. Сидорук (О. Колесніков тощо; приклад відомий), полісемантична “бляха” є прийнятною, а однозначно вульгарно-просторічне “бля” — ні, хоча роль у комунікативній ситуації вони мають ідентичну [33]. Так, односкладна первинна лайка в перекладові може: подовжитися, чим вплине на синхронізацію; спроститися, чим вплине на реалістичність діалогу (якщо лайка в оригіналі розмаїта, а в перекладові зведена до єдиної опції) та когерентність слова й зображення (якщо та варіативність у першоджерелі має прагматичну цінність); втратити показову згрубілість, чим вплине на вірність оригіналові через ідентифікацію аудиторією цензури.

Технічний аспект дублювання має прямий вплив на рівень імерсії перекладу: од того, що містить надісланий виробником трек музики й ефектів (“M&E”) — окремі опції з уже записаним диханням акторів, їхніми реакціями —

та як його поєднують із перезаписаним дубляжним треком, залежить семіотична когерентність [31]. Також слід зважати на доступність матеріалу, котрий отримує власне перекладач: П. Ореро зазначає, що для закадрового озвучення звичайною є праця без письмового тексту, тож відсутність розшифрованого вербального елементу (транскрипту) іноді призводить до інтерпретаційних помилок; про подібні складнощі в перекладові українських фільмів розповідає О. Колесніков [71, ст. 135–7; 31]. Аби вберегти матеріал од передчасного поширення, деякі студії надають лише мінімальний візуальний супровід — чорний екран і вуста замість повного зображення; поширеною є практика попереднього перекладу референтного відео, фінальну версію якого згодом знов мусять доперекласти [31].

Про звук у кіно Мішель Шіон пише так: “прийняти дубляж — мовби втратити віру в нерозривну єдність однієї людини” [48, ст. 54]. Законодавчі деталі регулювання дитячої праці мотивують поширеність практики створення дитячих голосів акторками (до прикладу, Ненсі Картрайт в ролі “Барта Сімпсона”); вимоги замовника теж можуть вплинути на підбір автентичного голосу: зокрема типовим є маркетинг фільмів з первинним зірковим складом крізь підбір співзвучно знаних акторів для дубляжу [34]. З перспективи кінодискурсу вартим дослідження нам здається послідовність “затвердження” українських голосів для іноземних акторів: чи впливає на глядацьку довіру те, що умовна Єва Грін в різних фільмах має різні голоси? Малодослідженими — попри теоретичні надбання, що окреслюють потенціал їхнього значення — на емпіричному рівні Шарлотта Боссо вважає просодію та паралінгвістичні елементи [48, ст. 55].

Згадавши перед тим про часові витрати, що їх вимагає дубляж, маємо окреслити й фінансові: надання переваги озвученню пов’язують із економічним статусом країни; до цього ж апелювали в контекстові законодавчих дискусій противники українськомовного дублювання. В Україні оплата праці перекладача (як і акторів дубляжу) є пропорційною до хронометражу стрічки: “текстовий”

фільм передбачає вищий обсяг роботи, але не передбачає вищої компенсації; з огляду на це, знані ремарки О. Негребецького про страх появи українського кінодубляжу постають як коментар щодо виснажливої та малооплачуваної природи фаху [33].

На відміну од загального перекладознавства, в дослідженнях котрого постать замовника перекладу актуальною стала нещодавно, АВП нерозривно залежний од “мейджору всемогутнього”: наглядач студії затверджує деталі перекладу ключових елементів (KNP — key names and phrases), студія надсилає інструкції з адаптаційними примітками (creative letter) та вирішує, чи перекладати пісні в умовному мюзиклові [31]. Так, фінальну версію АВП формує не тільки передбачений Ф. Чаумом горизонтальний командний аспект (менеджер проєкту вичитує та редагує, актори змінюють репліки під час запису), а й вертикальне наглядання, ліцензійні та правові обмеження.

Видимість перекладача та визнання його співавторства в АВП мають меншу дослідницьку репрезентацію, ніж їхні відповідники в загальному перекладознавстві: як послідовно про себе стверджують в інтерв'ю, для АВП перекладачі є “герої-невидимки”, “ілюзіоністи” (це порівняння Анни Пашенко нам здається своєрідним відголоском опису дубляжу П.-Ф. Кає як “ілюзії ілюзії” — подвійного магічного акту) [31; 48, ст. 55].

Чеська дослідниця Єва Риндова опитала кілька дубляжних агентств щодо публікації імен перекладачів у титрах; їй відповіли, що державного регулювання процесу немає, тому визнання перекладацької праці залежить од відчуття “морального обов’язку” компанією [77, ст. 26–30]. Відповідного українського дослідження бракує, як і державного регулювання: якщо перекладачі літературних текстів мають гарантовану репрезентацію в книзі (хоч і не завжди на обкладинці), кіноперекладачі щодо своїх лаврів певними можуть бути не завжди. Тут слід знову підкреслити жанровий розподіл: подібно до того, як художня література домінує в перекладознавчих дослідженнях, в АВП найбільш знаним є переклад художнього кіно; технічні переклади й переклади

документальних, освітніх та індустріальних фільмів належного аналізу (особливо з урахуванням ролі перекладача) ще не отримали [48, ст. 25].

Водночас націєствердне значення українськомовного дубляжу мотивує увагу до окремих кіноперекладацьких постатей: Олексі Негребецькому присвячена не одна стаття з висвітленням перекладених ним медіа та його публічної думки, його ідіостиль розглядає в магістерській роботі А. Феоктістова, а в 2023 році громадяни ініціювали (невдалу) петицію, що пропонувала присвоїти йому звання Героя України “за значний вклад у розвиток та популяризацію української мови” [12]. Так, спроби висвітлити постать перекладача фігурують і в АВП, хоч вони і є менш систематизованими, обтяженими вищим ступенем колективності процесу дублювання (зокрема О. Негребецький схильний до виправлення хибно приписаних йому перекладацьких рішень в “Тачках”: усілякі “ітіть-колотіть” та “Валери”).

Отже, дублювання є ізосеміотичним різновидом перекладу, створення котрого вимагає подолання розмаїття технічних і лінгвістичних обмежень. Особливості дубляжу вкорінені в історії його розвитку, а сьогоденний стан — пов’язаний із набором міждисциплінарних чинників.

1.3. Жанровий аспект аудіовізуального перекладу як перекладацький орієнтир.

1.3.1. Історія створення, становлення й трансформації дистопії як жанру.

Термін “утопія” походить од однойменного трактату Томаса Мора, написаного латинською в 1516 році, котрий його утворив крізь поєднання грецькомовного “ou-” (“не”) з “topos” (“місце”), позначивши так “місце, якого не існує” [70]. Нині інтерпретація жанру “утопії” як такого, що відає про ідилічне суспільство, призводить до хибної інтерпретації етимології “утопії” як похідного од “eu-” (“хороше”) та “topos” (“місце”); так, “дистопія” (вживана вперше поза медичним контекстом у політичній промові Джона Стюарта Мілла в 1868 році; “dys-” означає “погане”) зазвичай осмислена як протиставлення “утопії”, хоч

насправді її антонімом не є — місце, котре денотує утопія, не існує (а отже, протилежною до утопії є реальність, місце, що існує) [70; 68, ст. 1].

Дослідниця Джессіка Норледж у нещодавній праці “Мова дистопії” (“The Language of Dystopia”) пропонує такий хронологічний розподіл творів цього жанру: класичні дистопії (або ж антиутопії), критичні утопії та критичні дистопії [68, ст. 1–25].

До першої категорії належать ті твори, крізь які жанр і є найбільш знаним; їхнє письмо припадає на період початкового розквіту дистопії як жанру — початок і середину двадцятого століття [45, ст. 59]. Антиутопійними Лайман Т. Сарджент вважає ті сюжети, що “спрямовані проти утопії та утопічної думки”; якщо утопія є соціальною мрією, то антиутопія є запереченням цієї мрії [68, ст. 4]. Ключовою класифікаційною складовою антиутопії є завершеність фіналу, відсутність сподівання на подальшу зміну (чи то персонажа, чи то реальності, в котрій вони живуть); з огляду на це, як показовий приклад антиутопії можна виокремити роман Джорджа Орвела “1984”, публікований у 1949 році, репрезентативний щодо “духу часу” післявоєнного періоду та критичний щодо пропаганди (зі створенням якої автор був знайомий особисто, адже працював журналістом та редактором під час Другої світової війни) й тоталітарних систем, що його завершенням є тріумф влади над свідомістю головного героя [68, ст. 4–7].

Ренесансом дистопії вважають середину сімдесятих років двадцятого століття [45 ст. 59]. Тоді ж і формована друга категорія дистопій — критична утопія. Її характеризують так: “заперечення утопії як проєкту та разом із тим збереження її мрії”; концепт утопії як зруйнований, так і трансформований крізь утилізацію “політик автономії, демократичного соціалізму, екології та фемінізму”, що на той час були особливо релевантними [68, ст. 7–8].

Критична дистопія (термін котрої впровадив цитований попередньо Лайман Т. Сарджент, провідний дослідник жанру дистопії в англійськомовному науковому просторі) різниться од дистопії класичної нижчим рівнем елементу

горору, песимістичного заперечення утопічного оптимізму, й поділяє з утопією елемент сподівання на ліпше майбутнє — це ілюструє типовий фінал критичної дистопії, що є амбівалентним, містить певний маркер подальшої можливої зміни: персонажі не перемагають повноцінно систему, проти якої вимушені боротися, однак є свідомими щодо неї та прагнуть її трансформації [68, ст. 8–10]. Хронологічно популярність окреслюють од вісімдесятих років і до сьогодення, бо ж нині значна кількість сюжетів ігор підлягає відповідній категоризації, як і кіноадаптації книжкових серій критичної дистопії [68, ст. 10].

Розподіл Джессіки Норледж є ані вичерпним, ані загальноприйнятим; водночас він надає критерії однозначної ідентифікації, що їх бракує декотрим іншим класифікаціям (до прикладу, праця грецького дослідника Антоніса Баласопоулоса виокремлює багатогранні категорії, що справді описують групу певних дистопійних творів, однак не пропонує єдиного критерію), та вибудовує відношення поміж тематикою класифікованих праць та часом їхнього створення [45, ст. 59–67].

В українському літературознавстві надають перевагу “антиутопії” як загальному термінові на позначення жанру, однак у нашому дослідженні ми будемо дотримуватися зарубіжних класифікаційних стандартів, адже, як проілюстрували попередньо, ці терміни таки мають смислову різницю: в дистопії йдеться не про заперечення утопії (чи ж то й ідилічної “eutopia”), а про викривлення реальності, дослідження аномалій місця, котре існує. Отже, не “утопія, в якій щось пішло не так, або утопія, яка функціонує лише в певній сфері суспільства” [3, ст. 36].

Так, дистопія є новим жанром, виникнення й розквіт котрого датують початком і серединою минулого століття, для якого притаманним є тісний зв’язок із проблематикою сьогодення, що її використовують з метою зображення актуальних рис спільноти проєктованих у майбутнє.

1.3.2. Складнощі розподілу жанру дистопії од інших жанрів.

Антоніс Баласопоулос розпочинає статтю “Антиутопія та Дистопія: Переосмислення загальної галузі” (“Anti-Utopia and Dystopia: Rethinking the Generic Field”) із цитування праці Лаймана Т. Сарджента з промовистою назвою, “Утопія — проблема визначення” (“Utopia — The Problem of Definition”): “основним завданням, що постає перед будь-ким, кого цікавить література утопії, є її визначення, або ж, якщо бути більш педантичним, визначення меж галузі” [45, ст. 59]. Теза з публікованої у 1975 році статті актуальності не втратила й нині.

Наукова фантастика виникла як реакція на розвиток науки й технології, тож і твори цього жанру зосереджені на їхньому осмисленні-проектуванні. Подібне можна завважити щодо повторної актуалізації дистопії в двадцятому столітті: маніпуляція, до якої вдаються за допомогою утилізації сфер наукового знання, є ключовим елементом багатьох класичних дистопій, як і зазначає Дар'я Вотінова у своїй дисертації “Жанрово-стилістичні та культурологічні особливості перекладу романів-антиутопій” [3, ст. 42]. Хронологічну паралель проводимо і щодо розвитку жанрів наукової фантастики та дистопії, де, попри існування відповідних праць на початкові двадцятого століття й до, розквіт жанру припадає на середину століття [68, ст. 11]. Тенденцію відношення (й розмиття жанрової межі) поміж ними ілюструє також трансформація творів із наукової фантастики з оптимістичних, зацікавлених у втіленні позитивного сценарію розвитку технологій, до більш песимістичних, наближених до дистопії через звернення до теми наслідків технологічної революції (майбутнього чи ж і сьогодення) [3, ст. 44]. Якщо спершу йшлося просто про опис реальності, котра могла би існувати, то згодом йдеться вже й про зображення реальності, котра існувати могла би, але їй не слід, має той попереджальний характер, що його має і дистопія.

Як і дистопія, наукова фантастика ґрунтована в сьогоденні й минулому; вони є чутливими щодо суспільних змін та їхніх історичних передумов [68, ст.

12]. Отже, вартим згадки є те, які маркери реальності звично обирають репрезентації цих жанрів. Дар'я Вотінова зазначає, що для наукової фантастики притаманним є звертання до наявного термінологічного апарату та подальшого створення квазітермінології [3, ст. 51]. Для дистопії характерним є не лише розроблення квазітермінології, а й винайдення квазіреалій: важливою складовою є очуження знайомого, одомашнення чужого, тому дистопія має тенденцію до використання квазіодиниць; поєднання мови рефлексивної з мовою спекулятивною [68, ст. 33]. Застосування квазіреалій є спільним для дистопії та фентезі, ще одним окресленим досить нещодавно та нечітко жанром [3, ст. 51]. Іншою об'єднальною рисою також є “надзвичайний реалізм нереального світу”, становлення якого є ключовим, хоч події оповіді традиційно не мають чіткої часової конкретності, іноді можуть не мати й географічної [3, ст. 51].

Слід побіжно згадати й про сатиричний дискурс як формувальний для дистопії: за умови сприйняття дистопії “ідеальним читачем”, свідомим щодо контексту її створення та закладеним до неї об'єктом критики, дистанція поміж автором дистопійної праці та її аудиторією є скороченою, тоді як зв'язок поміж аудиторією та об'єктом критики (чи ж то висміювання) стає слабшим [68, ст. 14]. Так, дистопія як жанр не існує окремо та може бути осмисленою крізь лінзу недистопійних дискурсів.

Тут звернемося до пропонованої Джессікою Норледж нової концепції виокремлення жанрів — урахування перспективи споживачів: розгляд тегів, що їх обирають користувачі літературних платформ, демонструє, що ті мають своє уявлення про жанрову належність творів, які самостійно категоризують, од усталених у літературознавстві та книговидавництві “YA dystopia” (“дистопія для підлітків старшого віку”) до ідіосинкратичних “апокаліптична дистопія” та “аграрна дистопія” [68, ст. 19]. Ця концепція підтверджує тезу Дар'ї Вотінової про ідентифікацію роману “1984” як “чистого” (хоч і антиутопійного, і дистопійного водночас, як демонструють результати аналізу читацької

платформи) та надає практичне потенційне рішення проблемі дистопійної класифікації [3, ст. 53].

Так, визначення меж жанру дистопії було і є дослідницькою проблемою через близькість ідей, методів їхнього транслювання та використаних одиниць, а також можливість критичного осмислення дистопії з перспективи дослідницьких концепцій інших жанрів. Разом із тим прийняття змішаного характеру, котрий має значна кількість дистопій, дозволяє прослідкувати взаємні відношення поміж жанрами, наслідком чого є більш нюансне сприйняття дистопії зокрема.

1.3.3. Жанрово-стилістичні домінанти дистопії та характеристики її мови.

“Жанр дистопії докорінно причетний до мови: до взаємин поміж мовою та суспільством, мовою та особистістю, як і — фундаментально для двох попередніх — мовою та мисленням. Мова ж бо “загрожує тоталітаризмові” [...]; вона є знаряддям дистопійного ренегата (як символічно, так і практично) та маркером автономності, адже є засадничою для повстання й анархізму” [68, ст. 33]. Так, для дистопії мова, її свідомий ужиток та її зміни, є особливо актуальною: мова дозволяє ідентифікувати часовий проміжок та культурну приналежність її носів, ґрунтує “*topos*” дистопії; до мови вдаються з метою формування суспільної думки (як і суспільство визначає мову — згадаймо про гіпотезу лінгвістичної відносності Сепіра й Ворфа), а насадження (та заборона) певних мовних одиниць є темою, що на неї повсякчас зважають автори дистопійних реальностей.

Традиційним для наукової фантастики є концепт “когнітивного відсторонення”, про який побіжно згадували попередньо; Джессіка Норледж пропонує його поширення й у контексті дистопії, бо ж принцип відсторонення звичайного є притаманним неемпіричному письму загалом і дистопійним творам зокрема [68, ст. 18]. Терміном на позначення відсторонювальної одиниці є “*novum*” (од латинського “нова річ”; еквівалентом міг би бути “новотвір”, однак дотримаємося транслітерації з “новум” задля збереження послідовного

розрізнення од мовознавчого поняття), маніфестом котрого можуть бути окремі винайдення й об'єкти (що відповідно потребують номінування; так виникають квазіоніми, квазіреалії та квазітермінологія), хронотоп (дистопії притаманна оповідь у майбутньому, хоча ідентифікація часу й місця не завжди є однозначною, а уявлення про них не дорівнює міметичній репрезентації) та взаємини поміж діячами (вочевидь йдеться про світобудівний класовий розподіл, але можемо сюди ж віднести й типовий конфлікт влади з особистістю, урбанізму з природою) [68, ст. 18–9; 3, ст. 54–69].

Оскільки осмислення видозмінених одиниць передбачає попереднє знайомство з їхніми первинними відповідниками (адже дистопія ґрунтована в реальності, через що знання контексту її створення, є нагальним для повноцінного прочитання, успішної ідентифікації трансформації), згадаємо додатково ще про літературних двійників. Для визначення дистанції поміж світом дистопії та світом споживацької аудиторії необхідно покладатися на розпізнання спільних для них рис, котрих Марі-Лор Раян виокремлює дев'ять, об'єднаних узагальнювально в чотири загальні категорії: доступність об'єктів (чи існують однакові об'єкти та чи мають об'єкти поверхнево таку ж суть), доступність часу (чи є спільною лінія часу, що її поділяє вигаданий світ; чи відбулися там ті ж події та чи мають вони тотожне значення), доступність природи (кореляція фізичних законів реальності) та доступність мови (чи поділяють світи мову та чи наслідує мова дистопійного світу принципи й когнітивні моделі світу прототипного); на їхній основі Джессіка Норледж пропонує типологію співвіднесення за двома характеристиками — міметичністю/фантастичністю (презентація одиниці текстом як “справжньої” чи “вигаданої”) та маркованістю/немаркованістю (експліцитно зазначена в текстові як прив'язана до реального відповідника одиниця чи описана імпліцитно, покладається на індивідуальне декодування) [68, ст. 34–40]. Завдяки розподілу доступних двійників можемо визначити особливості окремого твору, на розпізнання яких покладається автор: “Капітолій”, “четверте липня” й пряма

згадка про “Аппалачі” як колишню назву Дванадцятого є маркованими фантастичними двійниками, завдяки яким читач “Голодних ігор” впізнає те, на чому оснований майбутній дистопійний світ (Північній Америці загалом); водночас відсутність інших експліцитно “справжніх” топонімів разом із імпліцитною вказівкою на географічне розташування інших округів і столиці вибудовують немарковане фантастичне відношення (до прикладу, “Капітолій” імовірно є спадкоємцем Солт-Лейк-Сіті, але до цього висновку можна прийти суто через інтерпретацію авторських натяків, як-от вкрай широких доріг, про які неодноразово каже некрасномовна Катніс) (8).

Так, те, як жанрово-стилістичні домінанти (де “домінанта” позначає особливості, що домінують за частотністю та функціональністю) взаємодіють у дистопійній реальності різняться од твору й до твору [3, ст. 69]. Разом із тим, декотрі мовні одиниці є досить універсальними в межах жанру, аби їхнє виокремлення (й подальший аналіз) вможлилювали окреслення дистопійної картини світу; такими одиницями Дар’я Вотінова вважає оніми та квазіоніми, реалії та квазіреалії, фразеологізми та фразеологізми, ідіоматичні та квазіідіоматичні вислови, квазітерміни та okazіоналізми, а також характерні для дистопії мовностилістичні засоби, прийоми й фігури — метафора, метонімія, пародія, гротеск та алюзія [3, ст. 76–82]. Од себе маємо примітити, що останні часто втілюють попередні: наприклад, дистопійні оніми наповнені смислом, промовисті та алюзійні, через що легко набувають характеру метафоричного чи пародійного.

Квазіоніми (створені авторською уявою власні назви) мають ту ж функцію, що оніми — називання, повідомлення значення, конотування; ускладнені вони, втім, тим, що фундаментом утворення квазіонімів зазвичай є незвичні загальні назви, вигадані чи ж переосмислені; з огляду на це, в дистопії квазіоніми є допоміжними у хронотопному встановленні [22, ст. 186].

Як наголошує Роксоляна Зорівчак, реалії ідентифіковані крізь зіставлення мов і культур, адже ті містять закодований комплекс етнокультурної інформації,

чужої для об'єктивної дійсності мови-сприймача; вони постають одночасно і як об'єкт навколишньої дійсності (референт), і як вербальна одиниця лексичного рівня, що його позначає [22, ст. 176–8]. Таке визначення наглядно виокремлює перекладознавчий характер дослідження реалій, а також пояснює актуальність реалій та квазіреалій для дистопії — винайдення модифікацій та проєктування подальшого розвитку специфічних аспектів сьогодення, як уже й зазначали, є притаманним дистопії, а вибудування квазіреальності загалом характерне для неемпіричних літературних жанрів.

Квазіфразеологізми це “псевдоузуальні стійкі авторські сполуки, що набувають ознак узуальності виключно в контексті створеного автором художнього твору”; од квазіідіом різняться так, як і фразеологізми од ідіом, своєю смисловою розкладністю [3, ст. 77–8]. На нашу думку, для дослідження дистопії важливими є стійкі висловлення загалом: крім фразеологізмів, використовують для визначення нормативної поведінки також і прислів'я, і приказки; уявлення про світобудову (чи то таку, якою справді є; чи то таку, якою має бути, аби відповідати стандартам дистопійної інституції) так само висловлюють перетворені на вигуки висловлення, як-от “Боже мій”.

Отже, важливим компонентом конструювання дистопійного світу та його персонажів є гібридність — створення новомови, внесення новостворених одиниць, змінення значення одиниць усталених. Крізь одночасне очуження аудиторії та збереження близьких до їхнього життя елементів автори дистопій проводять паралель із сьогоденням, буттям мешканців “місця, котре існує”. Надлишкове очуження може призвести до втрати сприйняття смислу споживачами твору, а надлишкове одомашнення — до нівелювання незручного, неприємного викривлення близької реальності, що має провокувати критичні роздуми. На рівневі мовних одиниць найліпше можемо прослідкувати авторське маніпулювання мовою через оніми та квазіоніми (бо ж власні назви відають про назви загальні, на основі яких їх і створено, та характеризують хронотоп дистопійного світу), реалії та квазіреалії (що маркують винайдення, зміну світу і

дистопії), а також стійкі висловлення (завдяки усталеності котрих наглядною стає нормалізація дистопійних практик, ритуалів та світогляду).

Висновки до першого розділу.

В дослідженні перекладу (як інтерсеміотичного, поміж медіумами транслявання думки, так і міжмовного) йдеться не лише про буквальну відповідність одиниць, а й про відтворення контексту їхнього співвіднесення, створення еквівалентного *загалом* об'єкта. З огляду на це, множинність перекладів не завжди є маркером недоліків перекладацьких попередників, котрі провокують подальшу повторну спробу перенесення первинної одиниці у вихідну мову (й культуру, й формат), а натомість природно спровокована потребою доповнення — втрати не уникнути, а кожен окремий переклад актуалізує різні аспекти першоджерела залежно од його прочитання. Перекладацькі тенденції залежні од багатьох чинників, поміж яких соціолінгвістичні та політичні обставини, що формують перекладацьку ідентичність та ідентичність уявної аудиторії, на задоволення потреб якої і спрямований переклад.

В аудіовізуальному перекладові прослідковуємо це через (нині застарілу, проте все ще показову) класифікацію “країн дубляжу” й “країн субтитрування”.

Протягом тривалого часу українська кіноідустрія геть не мала практики українськомовного перекладу завдяки примусові всеосяжного вжитку російської мови та браку фінансування вартісної перекладацької техніки, а згодом, коли українськомовний переклад таки виник, однак усе ще був обмежений нестачею офіційних ліцензій на переклад і поширення кінопродуктів та коштами, яких потребувало би дублювання, вдавалася до неякісного, непрофесійного “перекладу Гаврилова”. Так, традиція українського кіноперекладу виникла значно пізніше, аніж традиція перекладу більшості інших європейських країн (котрі од початку експериментували з метою винайдення найліпшої стратегії аудіовізуального перекладу, результатом чого і є сьогоденний дубляж), та звично приписана “Тачкам” і “Піратам Карибського моря” — за сто років після комерційного показу першого фільму.

Цьому виникненню не бракувало перешкод: аби запобігти поширенню українського (й од того — українськомовного) кіноперекладу, котрий позначав би проведення ще одного мовного кордону, подібного до того, що його свого часу провів переклад літератури, та фінансові втрати для дистриб'юторів, котрі практикували розповсюдження російських стрічок, спершу вдавалися до експлуатації формулювання закону “Про кінематографію”, інтерпретували російську як мову меншини, а згодом — до спекулювання “російськомовними” жителями зросійщених міст як тими, хто відмовляється од сприйняття медіа українською. Так, окрім звичайного й для інших країн покриття витрат на виготовлення, український переклад потребував також законодавчого та суспільного захисту.

Наслідком є Україна як країна дубляжу — менш затратна практика субтитрування не прижилася, бо ж не має того націєствердного значення, з яким асоційований дубляж.

Складнощі виготовлення дубляжу пов'язані з високим рівнем синхронізації, котрого той вимагає, що накладає обмеження і на переклад зокрема: на відміну од переозвучення, яке ідентифікує фінальний продукт як перекладний через розбіжність артикуляції вуст, накладання звукової доріжки із навмисним запізненням, та менший рівень емоційності, дубляж прагне симулювати оригінальність. Ця його риса знаходить втілення в невидимості кіноперекладачів. Якщо про винесення перекладачів на обкладинку (до автора, адже ті по суті є співавторами іншомовної версії твору) нараз тривають суперечки, то імена перекладачів можуть не потрапити й до заключних титрів. Крім того, окрім редактора, залученого до роботи над перекладним текстом, кінотекст змінений через кілька етапів, над якими кіноперекладачі контролю взагалі не мають, через що кінцевий фільм є результатом праці очевидно колективної.

Різниться й мова дубляжу, адже передбачає одночасно спонтанність та спланованість. Мовлення персонажів мають сприйняти як автентичне; водночас

і дистриб'ютор, і стандартні практики уникання певних перекладацьких рішень накладають обмеження на кіноперекладацький арсенал, тож декотрі автентичні відповідники практично стають недоступними. Аби відтворити живу мову, кіноперекладачі мають ідентифікувати притаманні їй характеристики, тому з дубляжу дізнаємося про те, якими є ці уявлення про соціолінгвістичний профіль бажаної аудиторії.

Жанрово-специфічному аудіовізуальному перекладові нині бракує академічного висвітлення, хоча його актуальність є наглядною — кінопереклад дитячого анімаційного фільму не вимагає високого рівня артикуляційної синхронізації, однак потребує “живої” лексики, аби його глядачі не втратили зацікавлення, та доречного відтворення промовистих складових першоджерела. Вочевидь ці ж вимоги не пасуватимуть кіноперекладові орієнтованого на старшу аудиторію історичного серіалу, де розрив у синхронізації зруйнує ілюзію автентичності, а промовистість імен є менш нагальною, ніж їхня прецедентність.

Для дистопії звичним є ужиток одиниць і промовистих, і алюзійних, оскільки метою є розпізнання аудиторією в “поганому місці” рис місця свого, реальності, в якій вони вже існують: автор прагне повідомити через мовні зміни про зміни суспільні та позначити крізь ужиток одиниць упізнаваних про спільність дистопійного світу з реальним. Отже, складнощі перекладу дистопії пов'язані з тим, що культура, риси якої викривлює автор, різняться од культури, з рисами якої знайомі споживачі перекладної аудіовізуальної одиниці.

РОЗДІЛ 2. ОСОБЛИВОСТІ АВДІОВІЗУАЛЬНОГО ПЕРЕКЛАДУ СЕРІЇ ДИСТОПІЙНИХ КІНОФІЛЬМІВ “ГОЛОДНІ ІГРИ”.

2.1. Історія створення, становлення, спадку серії дистопійних книг і фільмів “Голодні ігри”.

2.1.1. Первинна книжкова серія “Голодних ігор” та її кіноадаптація.

Концепт “Голодних ігор” виник у Сюзанни Коллінз під час нічного гортання телебачення: кадри реаліті-шоу гротескно возз’єдналися з новинним репортажем війни в Іраку в новостворений образ гри на виживання [63]. До того авторка мала досвід праці над дитячими телевізійними шоу й письма дитячої серії книг (“Хроніки підземелля”), котра дещо більш метафорично осмислює тему війни. “Голодні ігри” стали більш дорослим (й відповідно більш універсальним, соціально прийнятним для сприйняття читачами різних вікових категорій), хоч і все ще спрямованим на старшу дитячу аудиторію, розглядом теорії “справедливої війни”.

Частково на формування книжок вплинули літературні вподобання підліткової Сюзанни Коллінз, серед яких є антивоєнна “Бійня номер п’ять” Курта Воннегута та антиутопійні “1984” Джорджа Орвела й “Володар мух” Вільяма Голдінга, частково — вкорінена любов до давньогрецької мітології (звідти й прототипна ідея арени, корінням якої є міт про Тесея) та історії (“Порівняльні життєписи” Плутарха стали джерелом кількох центральних образів персонажів — сюжетна арка Катніс подібна до Спартакової, звідти ж походить однойменний Коріолан “Балади про співочих пташок і змії”), частково — сімейний досвід травми війною, що породив свідомість щодо її передумов і наслідків (батько авторки, історик і доктор політичних наук, котрий активно переймався просвітою доньки, загинув під час служби у в’єтнамській війні) [39; 63].

Жанрово Сюзанна Коллінз не ідентифікує “Голодні ігри” як дистопію: її ключовою тезою передовсім є війна, а дистопійні елементи (як-от віддалене, але впізнаване майбутнє) авторка визначає як другорядні, обрані задля ліпшої трансляції антивоєнного послання [63]. Водночас класифікаційно первинна трилогія об’єктивно таки є зразковою критичною дистопією: попри зображення негативного сценарію, вона зберігає утопічний елемент надії на кращий кінець — як для персонажки, так і для читачів, складові сьогодення яких постають як фундамент для моделювання дистопійної реальності. Найліпше це ілюструє епілог “Переспівниці”: Катніс, котра в першому розділові “Голодних ігор” заприсягається ніколи не мати дітей, адже не уявляє світу, в якому ті могли би бути в безпеці, співає їм колискову — ту ж колискову, яку перед тим співала Руті, аби втамувати біль її смерті; хоч Катніс усе ще картають (“і ніколи не облишать”) нічні жахи, вона та її дистопійна дійсність мають майбутнє (2, ст. 294).

Вартою згадки є кіноадаптаційна філософія та письменницьке залучення Сюзанни Коллінз. Оскільки перша книга первинної трилогії, публікована у 2008 р. американським видавництвом “Scholastic Press” (з котрим авторка попередньо співпрацювала над “Хроніками підземелля”) мала миттєвий комерційний успіх, вже в 2009 р., ще до видання наступної книги, медіакомпанія “Lionsgate” доєдналася до угоди з продюсерською студією “Color Force” (що придбала право на кінопрокат за кілька тижнів до того), аби розпочати кіноадаптаційний процес [75]. З огляду на незавершеність трилогії (авторка тоді працювала над манускриптом заключної “Переспівниці”) та навмисне втаємничення деталей подальших частин, залучення Сюзанни Коллінз було важливим для збереження когерентності серії фільмів [63; 84]. Власне вона й написала першу версію сценарію, виокремивши основні, невід’ємні елементи; з режисером, Гері Россом, та командою виробництва письменниця співпрацювала протягом усього процесу (од кастингу акторів до перших днів фільмування) [57]. Її думки щодо взаємодії книги й фільму характеризують філософію створення франшизи: “окремі, але такі, що доповнюють одне одного”, адже “фільм демонструє світ поза межами

сприйняття Катніс, чим надає аудиторії доступ до подій деінде, як-от у центрові контролю Голодних Ігор та трояндовому квітникові Сноу, завдяки яким історія отримує нові виміри” [64].

Так, фільм свідомо прагне не відтворити книгу, а її адаптувати — прочитання спонукає до перегляду і навпаки.

Крім того, Сюзанна Коллінз є невід’ємним складником кіноадаптації: хоч “Голодні ігри” і є єдиним фільмом, в якому вона бере послідовну участь, подальші частини не менш залежні од її впливу, найліпше практично ілюстрованого постійними згадками Кейт Іган, редакторки кожної з книжок пані Коллінз та впорядниці офіційного супроводу-гіду до фільмів, про співпрацю та обговорення рішень з авторкою [56]. Показовим також є інтерв’ю режисера усіх, крім першого, фільмів, Френсіса Лоуренса, в якому він зазначає, що до повернення з працею над “Баладою про співочих пташок і змії” його закликав прямий дзвінок од письменниці [47].

Кіноадаптація трилогії породила кіноадаптації інших дистопій для підліткової аудиторії, еру таких собі імітаторів формули, в якій вбачали комерційний успіх. Вона була багатогранною: з одного боку, хвиля популярності призвела до екранізації попередньо написаних книжок із подібними жанровими характеристиками (“Хранителя” Лоїс Лоурі дехто вважає прототипним прикладом підліткової дистопійної літератури; водночас те, що цей роман адаптували лише в 2014 році, нам не здається випадковим); з іншого — до написання й подальшого фільмування вторинних трилогій-наслідниць. Останні потребують детальнішої класифікації та академічного дослідження, оскільки їхнє домінування американським книжковим і кінопростором протягом десятиліття (згадаймо тогочасні списки рекомендацій на основі подібності до “Голодних ігор” та маркетинг крізь порівняння) досі аналізоване суто поверхнево (англійськомовний блог “Полігон” пропонує своє осмислення народження, розквіту й подальшої смерті цього жанру, проте більш ґрунтовні праці, що аналізують основні реліквії ери — “Голодні ігри”, “Дивергента” (або

ж “Нескореної”) й “Того, що біжить лабіринтом” — зазвичай розглядають явище без урахування нібито очевидного причинно-наслідкового зв’язку) [69].

Для нас згадка про цю тенденцію є актуальною, оскільки окреслює рівень культурного впливу “Голодних ігор”: од дівчаток, котрі масово взяли до стрільби з лука, до вжитку вигаданого письменницею жесту пошани (випадково, а втім через те не менш проникливо подібного до тризуба у виконанні В’ячеслава Чорновола) у справжніх демонстраціях (як-от під час протестів у Тайландові, М’янмі); од сатиричного порівняння еліт сьогодення з капітолійцями (торік нечутливі дописи відвідувачів балу Met Gala, вбраних у драматичні, стилізовані костюми, спричинили суспільну критику, для образного втілення якої обрали алюзії до дистопії пані Коллінз) до накладання уривку пісні-символу з “Переспівниці” на відеозаписи протестів у Сакартвелі [44; 87; 62; 8]. Отже, міметична природа дистопії та вплив мистецтва на реальність нараз.

Письмо Сюзанна Коллінз вибудовує стратегічно — спершу вирішує, який концепт хоче розглянути, а тоді знаходить відповідного протагоніста своєї історії [63]. Наслідком є чіткий зв’язок між актуальними подіями, роздумами, які вони спричиняють, та її книгою, кульмінацією роздумів; така реактивна письменницька практика є співзвучною з уявленнями про дистопію як утілення найбільш актуальних проблем і страхів, духу періоду її написання. З огляду на це, коментарі авторки щодо сенсу її книжок є вкрай прямолінійними (і, у контексті двох останніх, промовисто пов’язаними з цитатами, які пані Коллінз обирає для епіграфів): метою початкової трилогії був вищезгаданий “вступ до теорії “справедливої війни” для молодшої аудиторії”; “Балада про співочих пташок і змії” (яку далі для полегшення читацького сприйняття називатимемо скорочено — “Баладою”) є спробою проаналізувати просвітницькі дебати про природу людства, втілені у працях Томаса Гоббса, Джона Лока та Жан-Жака Русо; нині остання книга, “Світанок над Жнивами” (котрій ще бракує українськомовного перекладу), натхненна Девідом Г’юмом, його концептом

“імпліцитної покори”, “легкості, з якою меншість керує більшістю”, та протиставленням дедуктивного мислення індуктивному [63; 85: 81].

Отже, франшиза “Голодних ігор” має значний культурний вплив та є ключовою для аналізу дистопії загалом та критичної дистопії зокрема. Кіноадаптації книжок існують у тандемі з першоджерелом, об’єднані активною участю авторки та комунікацією поміж нею та режисерами.

2.1.2. Українськомовний переклад серії книг і фільмів “Голодні ігри”.

Першу книгу українськомовна аудиторія отримала в перекладові Уляни Григораш у 2010 році, за два роки після дебюту англійськомовного першоджерела (2). Видавництво “Країна Мрій” відтоді публікувало й подальші книжки трилогії, поміж яких “У вогні”, переклад якої Катериною Плугатир був виданий наступного року, та “Переспівниця”, до перекладу котрої повернулася Уляна Григораш у 2012 році (4; 3). Після восьмирічної перерви серія “Голодних ігор” отримала продовження крізь приквел, роман “Балада про співочих пташок і змії”, що його українською переклала Марія Пухлій та опублікувало в 2021 році видавництво “BookChef” (1).

Дистриб’ютором “Lionsgate” в Україні тоді була “VLG. FILM” (знана ще як “Вольга Україна”, “Volga Ukraine” та через логотип “VOLGA”), тож у прокат переклад першого фільму українською вийшов під її крилом тоді ж, що й першоджерело, 22 березня 2012 року. Продовження кіноадаптації наслідують цю формулу виходу в прокат (майже) одночасно оригіналу та перекладу з “Голодні ігри: У вогні”, датованому 21 листопада 2013 року, та обома частинами “Голодні ігри: Переспівниця”, перша з котрих стала доступною українськомовній аудиторії за день після прем’єри англійськомовної версії, 20 листопада 2014 року, а друга — 19 листопада рік потому, так само. До кінотеатрів Америки приквелова екранізація потрапила 17 листопада 2023 року, тоді як її українськомовний переклад вийшов у прокат 19 листопада під назвою “Голодні ігри: Балада про співочих пташок і змії” та крилом “Adastra Cinema” (або ж “Адастра Сінема”).

Так, по-перше, на час виходу українськомовних кіноперекладів глядачі вже мали змогу ознайомитися з перекладом книжок та сформувані сприйняття їхньої термінології, імен та назв. По-друге, на перший погляд франшиза нібито зазнала зміни українського дистриб'ютора.

“Вольга Україна” була дочірньою компанією російського дистриб'ютора, названого просто — “Вольга” [5]. Її соціальні мережі демонструють одночасну рекламу російськомовної та українськомовної версії фільмів, що пояснює приналежність російському власникові (попри твердження “незалежний український кінодистриб'ютор”); з 2015 року заохочення до перегляду російського (ілюстроване на прикладові одночасного публікування трейлерів для останньої частини “Переспівниці” і українською, і російською) зникає, а з 2017 року Ютуб-сторінка стає суто українськомовною (хоч підписи до відео так і зберігають промовисте “укр.”) [89]. Останнім дописом “Вольги Україна” є реклама-трейлер, датована 2022 роком [89]. За кілька місяців опісля з'являється канал “Adastra Cinema” (теж “українська дистриб'юторська компанія”, але без “незалежна”), котрий публікує перше відео восени 2022 року [40].

У 2023 році повномасштабне вторгнення актуалізувало проблему російського бізнесу в Україні, тож “Вольга Україна” не могла й далі зберігати зв'язок із російським дистриб'ютором; з'явилася “Adastra Cinema”, про відношення якої до “Вольги” одразу опублікували матеріали кілька новинних ресурсів: права на поширення “Балади” придбала “Вольга”, а декілька днів потому про його український прокат оголосила й “Адастра” [5]. Остання наразі себе описує як “українсько-балтійську” компанію з канадським бенефіціаром, як структуру новостворену, а не переформатовану “Вольгу Україну” (з якою вони мають однаковий ідентифікаційний номер), але дослідження Катерини Городничої з порівнянням релізів “Адастри” й “Вольги” ставить ці твердження під сумнів [5].

Вартим побіжної згадки є те, що й нині стримінгові сервіси, котрі пропонують доступ до серії фільмів “Голодних ігор” (як-от “Megogo”), надають

вибір між англійськомовною, російськомовною та українськомовною звуковими доріжками (разом із зображенням логотипу “VOLYGA” на початкові фільмів) для первинної трилогії, а вибір між англійськомовною та українськомовною (разом із логотипом “Адастри”) — для “Балади”.

Насамкінець окреслимо принцип підбору матеріалу для аналізу, утилізованого в нашій праці. Оскільки перша й друга частини мають подібну структуру (Дванадцятий на початкові, середина в Капітолієві та на арені Голодних Ігор, фінал у неідентифікованій просторово локації), як і обидві частини “Переспівниці” мають спільну тему й сюжет (походять із однієї книги ж бо), обрали одну з них, “Голодні ігри” й “Переспівницю: Частина 1”, для репрезентації мовних одиниць первинної (сміслової) трилогії. Приквелову кіноадаптацію, котра наразі є єдиною (хоч незабаром, восени 2026 року, має отримати кіноадаптацію та відповідний переклад і другий приквел, “Світанок над Жнивами”), аналізуємо також.

Методом суцільної вибірки виокремлено й транскрибовано 123 (квазі)оніми, 64 (квазі)реалії, 32 стійкі висловлення та відповідну кількість українськомовних відповідників, а також 108 особливих для аудіовізуального перекладу мовних одиниць змішаного характеру.

Отже, українськомовний кінопереклад був створений за особливих умов: зміна його рекламування вказує на соціально-політичну зміну в українському ринкові кіно. Крім того, часовий проміж між першою частиною та приквелом дозволяє розглянути трансформацію методів кіноперекладу та його тенденцій діахронічно, з урахуванням еволюції соціолінгвістичного статусу української мови в Україні.

2.2. Відтворення жанрово-стилістичних домінант дистопії в кіноперекладові “Голодних ігор”.

2.2.1. Кінопереклад онімів та квазіонімів.

2.2.1.1. Кінопереклад антропонімів та квазіантропонімів.

“Та що ім’я? Назви хоч як троянду, не зміниться в ній аромат солодкий!” давно вже стало прецедентним висловленням [25]. Виокремлене з контексту благання Джульєтти мовби й справді наголошує на тріумфові людини над її обставинами, героя над фатумом; звісно ж, повернена до свого трагічного контексту цитата має геть протилежне тлумачення: ані Ромео, ані Джульєтта насправді не можуть позбутися своїх імен, приречені на відтворення визначеної траєкторії долі. Крім того, на позатекстовому рівневі обидва імені набули вищезгаданого прецедентного характеру: як сьогоденному пересічному молодикові на ім’я Ромео не уникнути згадки про Джульєтту, так і персонаж на ім’я Ромео апріорі на перший погляд постає як альязія до Шекспірової трагедії, а не як усталений милозвучний набір складів, обраних на позначення дитини батьками, образу автором. В Оксфордському словникові імен одразу після етимологічного опису йде згадка про культурне значення “Ромео”; у міжнародній радіотелефонній фонетичній абетці “Ромео” од “Джульєтти” відокремлює усього семеро інших слів [60]. Так, імена — й відповідно їхній переклад — ускладнені розмаїтим набором чинників; до прикладу, згадка у творові про молодика як “Ромео” з альязійним навантаження тотожним його сьогоденному значенню стає хронотопною вказівкою, маркує реальність твору як такого, в якому водночас існує чи то міметичний, чи то фантастичний відповідник нашому, справжньому Шекспірові, його працям та їхньому спадкові, як то й трапилося в українському кіноперекладові “Голодних ігор” (далі — лише на позначення першої кіночастини; для розрізнення од узагальнювальної одиниці зазначатимемо, що йдеться про “серію” чи “франшизу”).

Вартими побіжної згадки (через їхній дистопійний потенціал) також є деякі тенденції називання, притаманні тоталітарним режимам: по-перше, примус до

називання та обмеження доступного переліку імен як спосіб ідентифікації маргіналізованої ідентичності (покарання представників єврейської спільноти за невжиток визначених переліком імен у нацистській Німеччині); по-друге, добровільне називання або новоствореними, або вкоріненими у певній традиції, котру прагнуть наслідувати, іменами як світоглядний маркер (радянські антропоніми (як-от Владлен, Дамір), список імен для етнічних німців у нацистській Німеччині) [51; 37]. Так, авторські рішення далі описаного називання персонажів мають відповідний прецедент, ґрунтований у позатекстовій реальності.

2.2.1.1.1. Кінопереклад антропонімів та квазіантропонімів на позначення персонажів із маргіналізованою ідентичністю: жителі Дванадцятого округу.

У дистопійній франшизі “Голодних ігор” антропоніми мають дві основні функції: характеризувальну (чи ж то сюжетно-тематичну) й світобудівну. До першої вочевидь можемо приписати імена головних персонажів: фітоніми сім’ї Евердін, Катніс і Примроуз, котрі визначають сюжетну опозицію природи Дванадцятого округу системі Панему, та оніми Гейл і Піта — протиставлення штормового вітру затишкови хлібу, контраст близького фітоніма (“sweet gale”, миртянка болотна; вказівка на близьку до сім’ї Катніс традицію називання чужому онімові на позначення обробленої їжі, військової фігури (британський воєначальник Річард Нельсон Гейл із прізвиськом “Windy”, “вітряний”) релігійному символі (італійська п’єта, оплакування Христа Богородицею; подібність “Піти” до видозміненого “Пітер”, апостола Петра) [58, ст. 15–21]. До другої потрапляють антропоніми, що маркують належність персонажа до певного округу, а також переважна більшість імен капітолійців: у першій книзі “Голодних ігор” читач ще не знає про те, за постачання чого є відповідальним кожен із округів, тож тематичні оніми мають кілька функцій — вони й інформують про дистопійне стирання ідентичності (частково закодоване й у відсутності звичних топонімів на позначення округів, замість яких вдаються до

нумерування), і власне відтворюють регіональну структуру (так, глядачі дізналися детальніше про індустрію Шостого округу лише з маркетингової кампанії до “Переспівниці”, під час якої створеним був сайт Панему та квазіпропагандистські постери, що нібито виславляють жертвну працю громадян із округів; водночас частина округів-профі мають репрезентативні імена од початку: блискотливі прикраси для Першого, видобування копалин й військова база для Другого).

Класифікаційні складнощі тут виникають через те, що світобудівні антропоніми часто згодом мають ще й сюжетно-тематичну функцію (і навпаки): Рута, що на рівневі імені є паралеллю до сестри Катніс, і має характерну рослинну назву, частково також репрезентує і діяльність свого округу — агрономію; Катон, котрий має відповідну до історичного прототипу сюжетну лінію (кривава смерть після поразки), одночасно й ілюструє військове начало Дванадцятого округу.

Як уже продемонстрували вищезгадані приклади, ці дві функції є визначальними, проте не є винятковими й іноді мають кілька виявів: дієслово “tue” означає “тужити”, “горювати”, що вибудовує траєкторію арки персонажки й передбачає її загибель; етимологічна спорідненість імен жителів Другого округу (як-от Катона) з іменами капітолійців через їхнє латинське коріння є передвісником розкритої у “Баладі” мобільності між ними, що не є притаманною іншим округам.

Найбільш ілюстративною щодо трансформації осмислення функції імені певно є головна персонажка первинної трилогії — Катніс. Як зазначає пані Коллінз, спершу вона натрапила на рослину подібну до стріли, потім — дізналася, що та має спільне коріння з сузір’ям Стрільця (“Sagittaria” й “Sagittarius”; українською промовистий “стрілолист”), наприкінці — провела паралель між квітковою подобою Примроуз та Рути; прізвиськом натомість завдячує Батшебі Евердін, головній героїні “Подалі від шаленої юрми” Томаса Гарді [63]. “Everdeen” подібне до “Evergreen” (“Вічнозелений”), тематично

доречної назви, й цілком могло би, як і “Піта”, утворений крізь орфографічну чи/та фонетичну трансмутацію “Пітера”, од нього походити; про це згадує Валерія Е. Франкель, авторка неофіційного тлумачного словника антропонімів первинної трилогії “Голодних ігор”, з огляду на символізм “вічнозелених” рослин — соснових голок-стріл, котрими Катніс неодноразово харчується та котрі дерева зберігають узимку попри сніг [58, ст. 15].

Отже, у сприйнятті первинної трилогії та її кіноадаптації Катніс Евердін є втіленням пов’язаного з природою звичаю називання, що віддзеркалює сюжетний аспект її втечі з оточеного дротом округу до лісу, а також стрільчиною — не тільки образно та сюжетно, а й на рівневі імені; оскільки оповідь Катніс не пропонує близького знайомства зі значною кількістю інших жителів округу, можна припустити, що таке називання є притаманним або Дванадцятому округові загалом, або його бідній частині зокрема.

У первинній трилогії батьки Катніс не мають імен (характерна її лаконічному стилю оповіді риса, через яку інші персонажі або втрачають цілком імена, або отримують прізвиська); лише в “Світанкові над Жнивами” читач дізнається, що мати Катніс — “Asterid March” (букв. “Айстерида Березнева”), а батько — “Burdock Everdeen” (букв. “Реп’ях Вічнозелений”) й походить од кочової спільноти Кові (або ж, як то переклали у книзі, Гурма й гурмівці; “covey” позначає зграю пташок, тож еквівалентна перекладацька версія Марії Пухлій нам здається більш промовистою, проте задля послідовного вжитку в аналізові надаємо перевагу кіноперекладовій транскрипції) (6, ст. 35; 1, ст. 65).

Кові притаманною є особлива традиція називання: як то пояснює Мод Айворі, сестра Люсі Грей, “кожному з нас дали перше ім’я на честь балади, а друге — на честь кольору” (1, ст. 534). Так, Реп’ях ймовірно мав би подвійне ім’я, якби капітолійський тиск не призвів до відмови од традиції, що спрощує ідентифікацію представників маргіналізованої меншини; натомість його батьки переймають і далі передають через Реп’яха (й далі Катніс та Примроуз) фітонімний звичай — менш упізнаваний. Вартими згадки тут є інші персонажі

“Балади” з відповідними іменами, “Spruce” (у кіноперекладові як “Спрус”, у книзі — “Тис”; букв. “Ялинка”) та його сестра “Lil” (“Ліл”, може бути скороченою формою од “Лілія” чи “Лілійник”), кохана страченого через повішення бунтівника Арло Чанса (у книзі — транскрипція “Ченс”), про котрого Люсі Грей пише “The Hanging Tree” (у кіноперекладові й перекладові “Переспівниці” Уляною Григоращ “Дерево страстей”, у перекладові “Балади” Марією Пухлій — “Дерево-шибениця”; букв. “Дерево для повішення”) (3, ст. 97; 1, ст. 428, 561; 12). Бо ж прямої згадки щодо прізвищ батьків Реп’яха немає, можемо припустити, що ця фітонімна зміна не є випадковою, а натомість пов’язана з іншою сім’єю, нащадками повстанців.

Останнє нині не є експліцитно підтвердженим текстом міркуванням, однак нам важливим є те, що завдяки становленню в подальших книгах (і фільмах відповідно) цих ономастичних звичаїв Сюзанна Коллінз вможливує проведення генеалогічного зв’язку між жителями Дванадцятого округу, характеризує його як такого, котрий має тяглі практики. Тут доречною вважаємо цитату зі “Світанку над Жнивами” (темпорально поміж “Баладою” та первинною трилогією; Кові поступово зникають, але все ще знані як артисти-співачки, окрема спільнота) одного з переможців Третього округу: “Як кмітливо. Не слід недооцінювати Дванадцятий, як то я завжди кажу. [...] Ви мислите не так, як інші округи. Вам ліпше вдалося зберегти себе, попри Капітолій” (6, ст. 223).

У першому фільмові згадані всього чотири оніми на позначення жителів Дванадцятого округу й усі вони перекладені крізь запозичення: “Катніс” через суміш транскрипції й транслітерації (“Кетніс” та “Катнісс” відповідно), а “Прімроуз Евердін”, “Піта Меларк”, “Гейл” і “Геймітч” (обидва без їхніх прізвищ) завдяки транскрипції. “Прімроуз” — єдина з них уникла унормування відповідно до правил української мови, бо порушує правило дев’ятки; крім того, через транскрипцію зникає асоціація із оригінальною “Primrose”, примулою (10).

Порівняння із книгою нам здається доречним тут, адже ілюструє трансформаційний характер кіноадаптації: замість покладання на оніми

(антропоніми, проте й топоніми також, через ужиток яких читач може уявити структуру Дванадцятого округу) фільм удається до візуальної оповіді, де неназвана літня жінка дарує брошку з переспівницею у неназваній локації, а не донька мера, *Мадж Андерсі*, дає її як оберіг у *Будинкові Правосуддя* після того, як цього ж дня Катніс, жителька *Скиби*, вислизнула до лісу й од нього через *Леваду*, навідалася до *Горна* й поторгувала там із *Сальною Сей* (11; 2, ст. 1–35). Так, єдиною репрезентацією культури через антропоніми Дванадцятого у кінотрилогії є головні персонажі, чії імена крізь запозичення іноді частково (“Піта” таки подібний до “Пітера” й співзвучний із українською назвою різновиду хліба; “Гейл” як алюзія на воєначальника, а “Евердін” — на Батшебу), а іноді й повністю втрачають своє смислове наповнення (“Меларк” українському глядачеві не нагадує ані “meadowlark”, північноамериканську пташку, котра в мітології корінних народів є посланцем і доброю прикметою, ані “malarkey”, “вигадку” чи “підробку”) [41].

Окремо згадаємо про “Геймітча”, бо це ще один онім, значення якого актуалізоване по-новому в подальших приквелах. Початок його співзвучний із “hay” (“сіно”), а звучання всього імені подібне до шотландського “Hamish”, котре вимовляють як “Гейміш” (можемо припустити, що подібна до Пітера-Піти трансмутація відбулася й тут) [58, ст. 46]. “Гейміш” означає “той, хто займає чийсь місце” (“he who supplants”) [58, ст. 46]. У “Світанкові над Жнивами” читачі дізнаються, що Геймітч мусив замінити іншого трибута, “Woodbine Chance” (букв. “Жимолость”; із повстанської сім’ї Чансів), коли той у жестові протесту спробував утекти із церемонії Жнив (6, ст. 24).

У первинній трилогії “Катніс” українському глядачеві ні про що одне не нагадує (а натомість ускладнює дискусії щодо фільму, адже й досі різні стримінгові сервіси пропонують кілька правописних варіацій в описові кіно), а от у “Баладі” Люсі Грей розповідає Коріюланові про “болотяну бульбу”, “катніс”, через що український глядач ілюстративно дізнається про значення імені персонажки; оскільки “Балада” хронологічно випереджує “Голодні ігри”,

ймовірно, що нині нова аудиторія починатиме знайомство з франшизою саме крізь неї, а отже й матиме досвід, що геть різниться од досвіду тих, хто переглядали фільми в час їхнього виходу (15).

Власне в “Баладі” вперше (поміж аналізованого матеріалу) і згадані інші імена мешканців Дванадцятого округу: в “Переспівниці” округ уже зазнав винищення через атаку Капітолію, тож уціліла й мігрувала до Тринадцятого лише незначна частина населення, з якою Катніс не прагне близько взаємодіяти. Так, єдиними двома деталями, щодо яких слід завважити, є заміна “Прім” на “Прим”, що відновлює квіткову асоціацію та впорядковує онім відповідно до правил правопису, та введення звертальних форм “Піто” й “Тейле”, котрих попередньо не вживали, хоч на те й була потреба (зокрема до Піти активно звертаються у першому фільмові) (12).

Попри більш очевидну промовистість введених у “Баладі” імен, надання переваги методів запозичення лишилося незмінним: більшість антропонімів Кові передані через транскрипцію (як-от “Люсі Грей Берд”, “Мод Айворі”, “Біллі Тоуп”), як і деякі інші імена мешканців Дванадцятого (вже згадані “Ліл” та “Спрус”, а також “Джесоп” і “Джозі”); різниться поміж запозичень “Арло Чанс”, перекладений транслітераційно (14).

Мерова донька, “Mayfair”, завдячує ім’ям топонімові на позначення лондонського району, названому так (букв. “Травневий ярмарок”) через його функцію як локації для щорічного фестивалю, коріння якого сягає сімнадцятого століття; хоч англійськомовний глядач може розчленувати й інтерпретувати структуру слова, асоціація з місциною, знаною через її “світську” репутацію, ймовірно домінує, тож втрата змісту крізь запозичення не є значною [67]. Натомість цікавим є кіноадаптаційне рішення з “Мейфеїр”: “Великий англо-український словник” подає транскрипційне “Мейфер” (якому перевагу надає і книжковий переклад Марії Пухлій), проте загалом українськомовні джерела без помітної розбіжності в частоті звертаються до обох варіантів — переклад роману “Портрет Доріана Грея” Ростислава Доценка згадує “Мейфер”, а Тетяни

Марченко — “Мейфеїр” [2; 32, ст. 71]. Так, хибне транслітераційне рішення (мало би бути “Мейфейр” тоді), вкорінене у мові перекладу (але не усталене на рівневі словників!), є тим, котре обирає кінопереклад “Балади”.

Слід згадати про переклад крізь упущення прізвища “Diggs” (букв. “копати”), бо ж воно власне і є єдиним прямолінійно пов’язаним із індустрією Дванадцятого — добуванням вугілля. Упущення одбирає вказівку на той вплив, котрий умови округу таки мають на життя його мешканців (змістовним нам здається те, що цей аспект виявляє саме прізвище — “сімейне ім’я”, успадковане не одним поколінням), та послаблює асоціативний опис персонажа (вісімнадцятирічний Джесоп *уже* працює в шахті; англійськомовному глядачеві прізвище додатково пояснює, чому охоплений хворобою й ледь свідомий він каже: “What is this? The mines? I gotta get my tools. Pa said...”; цей фрагмент фонового монологу частково випадає в українськомовній версії й натомість виходить уривок із “Шахта... Мені потрібні інструменти... Сказав...” відповідно без необхідного контексту) (15; 14).

Крім того, антропонім “Джесоп” походить од “Джозефа” (чи ж то “Йосефа”), як і ім’я доданої фільмом другорядної персонажки “Джозі”, що одночасно має сюжетно-тематичну пророчу роль (“Бог додасть/примножить”), характеризувальну щодо його позиції в історії (“average Joe”, пересічний житель Дванадцятого) та показову щодо стану релігії в Панемові — попри те, що кілька персонажів мають імена з очевидним релігійним корінням, книжки не мають жодної експліцитної згадки Бога (навіть у вигуках, де могли би зберегтися формально з утратою значення) [70]. Подібно до цього латинське коріння імен капітолійців ніколи не обігране ані Коріоланом як оповідачем у книзі, ані фільмом загалом; те, що прецедентність антропонімів не є визнаною на рівневі тексту (й кінотексту), ілюструє притаманну дистопії “втрата” історії. Капітолійські імена містять алюзії на мітологію, антропоніми округів — на релігію, однак і те, і те переважно сприймають поверхнево.

Можемо окреслити це через взаємодії між Плутархом і Геймітчем у “Світанкові над Жнивами”, де перший вихваляється своєю рідкісною бібліотекою (яка надає йому доступ до поезії Едгара Аллана По зокрема; загалом Плутарх є колекціонером спадку — це він згадує про Рим і “Panem et Circenses” у “Переспівниці”, він же й загально описує механізми штучного інтелекту як щось із минулого в цьому приквелові) й показує набір напоїв, серед котрих є “perenthe”, потенційно вигадані давньогрецькі ліки для забуття, впізнавши які другий відтворює уривок із “Крука”, де той напій фігурує (саме завдяки Геймітчеві читач отримує першу усвідомлену згадку про Бога, янголів і Рай; порівняймо це з Катніс, котра у другій книзі описує херувимів як “дебеленьких малюків з крилами”); Плутарх і Геймітч — винятки, бо перший має унікальний доступ до манускриптів, а другий — до спільноти, що зберігає та передає фольклорну традицію (6, ст. 190–3, ст. 296; 9, ст. 155; 4, ст. 55).

Клерк Кармін — єдиний із Кові присутній у трилогії та обох приквелах: у “Переспівниці” він є тим “одиноким скрипалем з Округу 12, що спромігся під час втечі врятувати свій інструмент”; у “Баладі” він є одним із гурту Люсі Грей; у “Світанкові над Жнивами” він є названим дядьком коханої Геймітча (3, ст. 174; 6, ст. 22). З огляду на це, втрата його імені (скороченого як “СС”) у перекладові фільму є прикрою, адже для глядачів українськомовної версії Клерк Кармін як окремий персонаж зникає, натомість полишивши загального “друзе” (15; 14).

До того ж, попередньо цитована сцена з поясненням звичаїв називання Кові не потрапила до фільму, тож немає і експліцитно визначеної техніки декодування, на яку міг би зважати глядач, як то є у книзі зокрема щодо Мод Айворі, чий колір українськомовній аудиторії потенційно відомий як “слонової кістки”, однак усе одно потребує майже приміткового пояснення (“колір айворі, як на клавішах піаніно”), виправданого у “Баладі” тим, що оповідач історії, Коріолан, також не надто багато знає про балади й кольори (“він просто думав, що в них чудні гурмівські імена”; “Айворі й бурштин асоціювалися зі старими прикрасами у скриньці бабусенції. А лазур, кротовий колір і кармін були йому

незнайомі.”) (1, ст. 535–6). Так, через ужиток методу запозичення українськомовний глядач не має жодної змоги впізнати смислове наповнення імен Кові; ця втрата є прикрою ще й через те, що хоча б промовисте прізвище Люсі Грей, “Baird”, перекласти еквівалентним “Бард” було би просто — різниться однією літерою од транскрипційного “Берд”.

2.2.1.1.2. Кінопереклад антропонімів та квазіантропонімів на позначення персонажів із маргіналізованою ідентичністю: мешканці інших округів.

У контекстові імен мешканців інших округів важливим є дистопійний світобудівний зв'язок поміж діяльністю та її антропонімною маніфестацією. “Marvel” (букв. “Диво”) та “Glimmer” (букв. “Блискіт”; іноді вживаний на позначення слюди, мінералу з різноманітною сферою використання, до якої входять прикраси) одночасно втілюють привілейованість Першого (і як округ профі загалом, і як контраст до Дванадцятого зокрема) та його сферу діяльності — виготовлення предметів розкоші (11). Трибути Другого, “Cato” та “Clove”, ілюструють його військове начало; остання має подвійне значення — і “розколювати” як вказівка на працю в кар’єрах (що далі українською може призвести до мовної гри “кар’єристи, що працюють у кар’єрах”, і “кар’єристи, що тренуються до участі в Голодних Іграх”), і “розтинати” як маркер її майстерного володіння ножами (11). Трибутка П’ятого не має офіційного імені; трибут Шостого отримує ім’я лише у фільмові, “Jason”, котре може бути алюзією на Ясона, ватажка аргонавтів, що частково співзвучне із індустрією його округу — транспортом (11). “Thresh” (букв. “Молотити”) та “Rue” походять із Одинадцятого, відповідального за агрономію; ім’я першого демонструє як відношення до праці з зерном, так і його фізичну силу, спроможність до насильства (очікування щодо утилізації якої сюжетно заперечує його відмова од насилля над Катніс як прояв подяки за її вшанування Рути) (11).

Саме на прикладові трибутки Першого книжкова Катніс подумки зазначає про чудернацькі звичаї називання більш заможних округів: “я чула, як хтось

назвав її Глорія — кумедно, які пишні імена дають дітям в Окрузі 1” (2, ст. 142). З огляду на значення “Глорії” (“слава”), такий відповідник не є недоречним, хоч звісно й змінює сприйняття; так, у книзі зникає акцент на індустрії, актуалізована ідея “округу переможців” (що загалом можна вбачити й у “диві”; однак книжковий “Марвел” далі відтворений як “Мармур”, тому переклад усе одно виходить непослідовним тематично, що можна приписати зміні перекладачок — над “У вогні”, де він уперше названий, працювала Катерина Пługатир, а не Уляна Григораш) (4, ст. 62). А от у кіноперекладові першого фільму “Глорія” не є еквівалентною, бо той містить пов’язану зі значенням “блискоту” мовну гру: “Подивимося, чи справді вона сяє”; отже, хоч перекладацьке рішення однакове (культурна заміна; “Глорія” досить звична українськомовному глядачеві) в обох випадках, наслідки його різні, адже різниться контекст ужитку (11; 10).

Для перекладу антропонімів “Марвел”, “Клов”, “Джейсон” і “Треш” вдаються до транскрипції, проте щодо останнього таке рішення видається необачним, бо ж викликає асоціацію чи ж то з рок-музикою, чи ж то зі сміттям; як то буває іноді з транскодуванням іншомовних назв, виникає небажаний перегук із лексикою зниженого реєстру [22, ст. 188]. Книжковий відповідник цього уникає через відхід од правил транслітерації (“Трач”), але натомість додає недоречне значення “пиляр” (2, ст. 101).

Неназвана трибутка П’ятого має вигадане Катніс прізвисько — “Foxface” (букв. “Лисяче лице”), українськомовним відповідником якому стала “Лисиця”, перекладена крізь підбір більш загальної одиниці (11; 10).

У третьому фільмові до переліку антропонімів інших округів входить Тринадцятий, представники якого досить мілітарні: президентка “Alma Coin” та полковник “Boggs” (13). Ідентифікація алюзійного характеру обох потребує знайомства із культурним контекстом, знання про Альмінську битву та міноносець “USS Boggs”, названий на честь адмірала Чарльза Богза [58, ст. 23–4, 26–8]. Крім того, “Альма” вочевидь іронічно осмислює концепт “альма-матері” (що його має змогу вловити українськомовний читач через етимологічний

характер одиниці — запозичення з третьої мови, симетрично чуже й знайоме як для англійської, так і для української). Загалом військовий характер Тринадцятого сприяє ужиткові спеціалізованої лексики, зокрема й на позначення персонажів, однак її специфіка не руйнує, а вирівнює баланс міжмовного сприйняття: занурений у спеціалізовану тему українськомовний глядач має більшу змогу впізнати алюзію, аніж од неї відірваний англійськомовний.

Окремої згадки варті складнощі адаптації “Coin” — аббревіатури “counter-insurgency operation” (антиповстанська тактика) та елемента фразеологізму “two sides of the same coin” (букв. “дві сторони однієї монети”; українською слушною є заміна на “медаль”) [58, ст. 24]. Обидва значення мають пророчий характер, адже Альма Койн справді “антиповстанська” (через приховане прагнення зберегти старий лад, замінивши лише панівну верхівку) паралель до Сноу. Якщо попередні одиниці транскодування (“Альма” й “Богс”) не викривлює, то транслітерація “Койн” до втрати значення таки призводить.

Поміж пов’язаних із округами антропонімами у третьому фільмові вирізняється “Paylor”, керівниця повстання у Восьмому й спадкоємиця президентства Панему, оскільки цей антропонім на межі військових характеристик Тринадцятого (постійний ужиток “командувач” замість імені) та маркерів її округу (“Пейлор” досить поширене в Америці прізвище, як і деякі з інших “нейтральних” антропонімів другорядних персонажів Восьмого у книзі; водночас “Paylor” походить од “Paler”, “будівник огорожі” — можлива вказівка на її функцію у війні) [70]. Так, подібно до “Богса” обране транскодування “Пейлор” майже не впливає на осмислення й поверхнєве сприйняття українськомовною аудиторією.

Транслітерацію використовують також для перекладу “Annie Cresta” (ім’я послідовно вживане у зменшено-пестливій формі до “Anne”, “Анна”; прізвище ймовірно походить од “the crest of the wave”, “гребінця хвилі”, прив’язаного до рибальства в окрузі) й “Johanna Mason” (ім’я має розглянутий попередньо релігійний підтекст через етимологію — “Йоганна”, “милість Божа”; прізвище

означає “каменяр” і нині не має експліцитного пояснення, хоча може бути ознакою довоєнної чи миротворчої міграції між округами, походження з Другого), трибуток із Четвертого й Сьомого відповідно (13; 12). Запозичення ідентифікує обох як представниць іншомовної культури (порівняймо “Енні” з “Ганною”, “Джоанну” з “Іванною”), що є доречно й послідовно, проте й одбирає змогу розрізнити вищеописані деталі смислового наповнення.

Антропоніми “Beetee” (од абревіатури “British Thermal Unit”, “британської теплової одиниці”, котра позначає міру тепла, необхідну для нагрівання певної кількості води; позначка профільної діяльності Третього загалом, сімейної традиції називання зокрема (його сина звать “Ampert”, утворене од “ampere”, “ампер”); потенційне передбачення повстанської ролі в “Світанкові над Жнивами”) та “Finnick” (багатозначне: і “finicky”, “вибагливий”, і “fin”, “плавець [риби]”, і “Finn McCool”, герой ірландської мітології, котрий з’їдає “лосося пізнання”) зазнали культурної заміни — “Біпер” і “Фіней” [58, ст. 28, 41]. Якщо для першого ймовірною причиною є потреба ідентифікації смислового наповнення (“біпер” прямолінійно поєднаний із кількома приладами приймання-передання звукових сигналів; ілюстративне щодо ролі персонажа в “Переспівниці”), то транслітерований “Фіннік” ще й вочевидь викликає недоречні асоціації, які трансформують його зміст. Натомість “Фіней”, асоційований із осліпленим сином Посейдона, котрий потерпає од тортур гарпій у жестові покари за зневагу Геліоса, змістовно доповнює втрату значення транскрипційного “Одейр” (“Odair” як варіація “Adair” — “prosperous spear”, “благодатний спис”) [58, ст. 41].

Єдиним із онімів мешканців округів у “Баладі”, що його переклали крізь підбір еквівалентного українськомовного відповідника, є “Marcus” (“Марк”), трибут із Другого (15; 14). Походить із латинської (характерно для округу, як і зазначали попередньо) й досить поширене в Римській імперії, що ускладнює визначення однієї постаті-прототипу; найбільш визначні діячі із цим ім’ям знані через їхні військові досягнення (не менш характерно) — у цьому контекстові

можемо згадати про Марка Порція Катона (за яким модельований Катон із першого фільму й цього ж округу; обидва персонажі також поділяють долю смерті — їх милостиво убивають інші трибутки) та Марка Юнія Брута Молодшого (чия доля нам здається найбільш подібною тематично; од зради, котру інвертовано проєктуємо на його ментора, до невдалої спроби втечі й подальшого самогубства — елементу, що об'єднує його із Марком Порцієм Катонем, а також зв'язку поміж ним та історичною персоною Сеяна, який його вчинки прославляв) [70]. Крім того, “Marcus” етимологічно близьке до “Mars”, бога війни (символічно, адже Марк перший гине у десятих Голодних Іграх, хоч він візуально й загрозливий та з привілейованого Другого); цей елемент певно менш очевидний в українськомовному перекладові через орфографічні відмінності (“Марк” і “Марс”) (14).

В обговоренні страти Седжана згадують про конфлікт його округової-капітолійської ідентичності так: “[Він] теж був капітолійцем. [...] Але не насправді, еге ж? Він же завжди так говорив про Округ 2...” (1, ст. 578). З огляду на те, що елементом розрізнення Седжана як чужого (словами Енн Карсон: “I’m a strange new kind of inbetween thing aren’t I not at home with the dead nor with the living”), є його ім’я та прізвище, осмислюємо їх відповідно — на межі [43]. Спільна траєкторія фатуму надає змогу визначити Луція Елія Сеяна та його батька, Страбона, як прообраз сім’ї Плінтів; так, усталеним українськомовним еквівалентом до “Sejanus” був би “Сеян”, а до “Strabon” — “Страбон” (яких так і переклала Марія Пухлій) (1, ст. 99). Подібні до традицій столиці називання Другого (окрім притаманної округові мілітаристики) сприяють інтеграції, а наглядно спеціалізоване прізвище (“Plinth” — “цоколь”, “плінтус”; подвійна вказівка на індустрію, видобування й мурування з каменю, та функцію сім’ї у воєнні часи — фінансову підтримку Капітолію) їй заважає. Оскільки переклад вдається до запозичення, прецедентний характер обох імен утрачений (що різниться поміж інших подібних антропонімів, де алюзійність була актуалізованою), полишивши лише спільне етимологічно, тож і тотожне за

змістом “плінт”. Ймовірно, що модифіковане транскодування (бо ж закінчення таки усічене, як і в “Маркові”) обачливо обрали з метою відтворення вимови першоджерела, хоч сцен із наближенням камери до вуст, котрі б передбачали ліпсінк, у фільмові немає.

Усі інші антропоніми цієї секції переклали як запозичення; аби мати змогу схарактеризувати наслідки сього рішення, окреслимо їхню релевантну промовистість. Тоді як “Mizzen” (букв. “Бізань”) і “Coral” (букв. “Корал”) з Четвертого мають ясний зв’язок із рибальством, “Ну” та “Sol” із П’ятого репрезентують виробництво й позначання енергії дещо менш відкрито завдяки скороченням (вірогідно од “hydroelectric”, “гідроелектричний”, та “solar”, “сонячна”) (15). “Treech” (од “tree”, “дерево”) та “Lamina” (од “lamination”, “ламінівання”) — видозмінені, але прямі втілення лісопильної промисловості, як і “Bobbin” (букв. “Шпуля”) та “Wovey” (зменшено-пестливе од “woven”, “тканий”) — текстильної (15). Причетність оніма “Tanner” (букв. “Чинбар”) до скотарської праці Десятого є безумовною (15). “Dill” (букв. “Кріп”) та “Reaper” (букв. “Жати”) відтворюють структуру єдності фітоніма й імені на позначення “інтенсивної дії з оброблення рослин”, що її вже бачили у попередніх трибутів Одинадцятого (15). Крім того, “reaping” провокує мовну гру з “the reaping day” (“Жнивами”), про що й коментує у книзі його менторка, а також нагадує про персоніфіковану смерть, “Женця душ” (“Grim Reaper”), та мітологізованого серійного вбивцю, Джека-Патрача (“Jack the Reaper”); останні обидва доречні сюжетно-тематично — поперед Жнивами він безслідно вбиває миротворця, про що Коріоланові відає Діл, а вже під час Ігор влаштовує “морг” для загиблих, котрих у жестові непокори покриває прапором Панему, та врешті-решт гине, не вбивши жодного з інших трибутів (7).

У фільмові додали анафоричні й епіфоричні алітераційні прізвиська — ведучий Голодних Ігор описує зграю профі як “Cunning Coral” (приблизно як “Криводушна Кораля”), “Merciless Mizzen” (приблизно як “Безсердий Бізань”) та “Treacherous Treech” (образно як “Тимчасовий/Трут Трям”, букв.

“Зрадницький”), а німецьку трибутку Одинадцятого як “Ill Dill” (приблизно як “Кепська Кріп”) (15). Це відтворює лише “Доходяга Діл”, бо ж “Хитра Корал”, “Безжальний Мізен” і “Зрадливий Тріч” передають зміст без форми, що призводить до утрати недоречно грайливого тону оповідача (важливого для характеристики контрасту дистопійної реальності) (14).

Так, на відміну од першого й третього кіноперекладів, що містять спроби культурної заміни та послідовний вжиток усталених еквівалентів, у “Баладі” декодування й збереження смислу антропонімів округів не є пріоритетом: українськомовний глядач впізнає “Корал” (відтворену з англійськомовним наголосом на першій склад і без жодної модифікації, яка б “одомашнила” жіноче ім’я) суто через етимологію; те ж із солярною “Сол” і ламінувальною “Ламіною” (з латинської) та “Ріпером” (з англійської) [70]. Знівельованою є притаманна жанрові єдність чужого і знайомого, створена завдяки поєднанню типових форм імен із нетиповими значеннями.

Насамкінець слід схарактеризувати переклад імен миротворців, із якими працює та живе Коріюлан у третій частині фільму й книги: командира “Hoff” (різновид прізвища “Hough”; однойменне дієслово означає “підрізати жижки”, тож можлива символічна вказівка на функцію в окрузі) та колег із прізвиськами “Smiley” (букв. “Усмішненький” як маркер позитивної натури, з Восьмого) та “Beanie” (повністю “Beanpole”, на позначення статури; через усічення у кіноадаптації з “Жердини” стає зменшено-пестливим “Бобочком”; капітолієць) (7, ст. 270). Як із експліцитно округовими антропонімами, первинна семантика збережена лише у контексті усталеного запозичення зі “смайликом” подібним до “Смайлі” (14).

2.2.1.1.3. Кінопереклад антропонімів та квазіантропонімів на позначення персонажів із привілейованою ідентичністю: мешканці Капітолію.

Для аналізу назв на позначення мешканців Капітолію спершу звернемося до “Балади”, бо вона пропонує найбільш детальну вибірку (порівняймо двадцять

один антропонім проти п'яти із першої частини й восьми у третій). Більшість із них мають алюзійний історичний характер: “Felix” означає “талан”, проте тут ще й нагадує про диктатора Луція Корнелія Суллу, котрий наказав посмертно наректи його “Феліксом”, “Щасливим”; прототипом до “Livia” вочевидь є Лівія Друзілла, дружина засновника юліансько-клавдіанської династії, імператора Октавіана Августа (через що, з огляду на імпліковане пошлюблення Лівії з Коріоланом у книжковій версії “Балади”, вважаємо ім'я пророчим), а декан “Casca” натхненний Публієм Сервілієм Каскою, одним із убивець Цезаря (з португальської ще й перекладаємо як “шкаралупа”, оболонка спустошеного предмету; після зради батьком Коріолана Каска запиває муки совісті за свій вклад у Голодні Ігри морфлієм); буквально “святковий” “Festus” ймовірно має як прообраз Порція Феста, “Vipsania” — Віпсанію Агрипину, першу дружину майбутнього імператора Тиберія, що примус його із нею розлучитися з політичних міркувань призводить до її втрати дитини, а “Hilarius” — однойменним римським префектом (або ж одним із багатьох єпископів Іларіїв; тоді алюзія скоріше іронічна); хлопчик-капітолієць, до якого крізь ґрати зоопарку говорить Люсі Грей, “Pontius”, наглядно репрезентує образ найбільш знаного завдяки християнській традиції Понтія Пілата (15).

Сестра Понтія, “Venus” (“Венера”), також має звичне для Капітолію натхненне римською мітологією ім'я, як і однокласниці Коріолана, “Juno” (“Юнона”; маніфестація сімейного спадку певності у своїй вищості над іншими, описовий онім), “Persephone” (“Персефона”; голодної воєнної зими юний Коріолан бачить, як її батько, Нерон, на вулиці одрізає частину тіла мертвої покоївки, й відтоді асоціює однокласницю з канібалізмом — паралель до поїдання гранатового насіння), “Arachne” (славнозвісна “Арахна”; має ідентичну загибель — бездумно вихваляється, за що й покарана перетворенням на павука/ножем у горло) та “Clemensia” (подібна до “Клеменції”, богині милосердя й прощення; кіноадаптація змінює поведінку персонажки, тому глядачеві зв'язок менш очевидний, ніж читачеві) (15). У “Лісистераті”, комедії Аристофана,

однойменна головна героїня вимагає припинення Пелопоннеської війни й, аби сягнути свого, впевнює інших жінок на знак протесту відмовитися од сексу (страйку, який іноді нині кличуть на її честь “Лісистратівською бездіяльністю”); подібні сентименти висловлені й персонажкою “Балади”, хоч і без сексуального аспекту (15). Кілька антропонімів різняться чи то менш наглядною алюзійністю (як-от “Palmyra”, місто-оазис посеред сирійської пустелі, адже простішим до розрізнення є етимологічний зв’язок із “пальмою”; “Fabricia” — прізвище римської сім’ї плебеїв, яке натомість контекстуально натякає на “fabric”, “тканину”), чи то ужитком прізвиська як оніма (“Pliny” та його батько поділяють одне ім’я, тож молодшого кличуть “цуценятком”, “Pup”; у фільмові цей нюанс загубили: зачитані офіційні списки називають його так само) (15; 7, ст. 78).

Окремого опису потребують прізвища (або ж те, про що вони відають аудиторії на й над рівнем тексту): “Gaul”, “Crane”, “Cardew”, “Montgomery” (скорочене до “Monty”), “Price”, “Creed”, “Sickle”, “Harrington”, “Phipps”, “Vickers”, “Snow” — усі мають родовий герб, старі назви зі своєю історією та відповідним асоціативним ланцюжком [80]. Порівняймо це з прізвищами жителів округів — більшість із них не згадані (як каже у “Світанкові над Жнивами” щодо списку трибутів Геймітч: “Здається, що на прізвища ми не заслужили”), а ті, про які дізнаємося, активно зникають поміж приквелом (“Baird”, “Clade”, “Chance”) та первинною трилогією (6, ст. 126). Натомість фігурують “Seneca Crane”, “Fulvia Cardew”, “Drusilla Sickle” та, звісно ж, “Plutarch Heavensbee”; історія, котру не винищували (9; 6).

Заразом вони й символічні, втілюють-передбачають риси персонажів: “Price” для Персефони, “ціною” виживання якої є канібалізм; “Crane” (букв. “Журавель”) — маркер зміни пори року в Римській імперії та знаряддя, для видобування чогось, доречне щодо утилізації смерті Арахни Капітолієм; “Dovescoat” — будівля для голубок, котрі втілюють милосердя та посилюють первинну суть образу Клеменції; “Sickle” (букв. “Серп”) — для безжальної

Віпсанії, її не менш безжальної тітки і нащадків, а “Creed” (букв. “Кредо”) — для вірянину пропагандистської доктрини Феста.

Промовистим також є “Lucretius “Lucky” Flickerman” — і з огляду на алюзійність (Тит Лукрецій Кар, поет і філософ; вірив у домінування удачі над фатумом), і через асоціації (букв. “Мерехтливий чоловік”; непевний) та описовість (нікнейм “Щасливець”, суть якого підкреслює підкидання монети щоразу, як себе так називає) (15). Останнє українськомовній аудиторії не є зрозумілим, бо запозичення “Лакі” з дією пов’язати складно (14). Крім того, вартим згадки є неусталене “ман” у прізвищі, бо ж його нащадок, “Caesar”, у першому фільмові є “Цезарем Флікерманом”, а в третьому — “Флікерменом” (10; 12).

Із “Tigris” глядач знайомиться вперше у “Переспівниці” — та переховує повстанців; ще тоді подумки у книзі Катніс зазначає: “Цікаво, батьки назвали її Тигріс, цим і надихнувши на таке перетворення, чи вона сама обрала стиль, а тоді змінила ім’я, щоб личило до її котячих смужок?” (3, ст. 242). “Балада” відає про первинність імені й вторинність трансформації, а також розкриває сімейний зв’язок поміж Тигріс і “Президентом Сноу”. Оскільки подібне до “tigress” фонетично, а те з латинської, то інтерпретаційних складнощів переклад із запозиченням не викликає, хоч і менш однозначною стає вказівка на річку Тигр, звану так од “tighri-”, “стріла” [70].

“Grandma’am” так кличе мала Тигріс, бо їй здається, що звичні “Grandma” чи “Nana” недостатньо поважні для когось такого величного (“imperial”, букв. “імператорський”); українськомовний кінопереклад вдається до розкладу на об’єднанні основи і їхнього окремого еквівалентного перекладу з “мадам Бабуся”, що ще більш очевидно виокремлює “Бабусю” не як загальне звертання, а власне як ім’я персонажки (1, ст. 12; 14). Заразом зазначимо тут про непослідовність ужитку титулів у кіноперекладові первинної трилогії: співіснують “пані” й “пан” із “містер” і “міс”, що етимологічною (й у тому закодованою культурною)

розбіжністю порушує ілюзію первинності фільму, нагадує про перекладацький статус дубляжу. “Балада” цього уникнула; має тільки “мадам”.

Як і його прообраз, Марк Ліциній Красс, батько Коріолана “Crassus Snow” гине у бою; його ім’я, перекладене усталено крізь запозичення, “Красс”, актуалізує нам тему особливості аналізу кіноперекладу — незмогу звірити правопис одиниць (що є важливим, адже в ньому зазвичай закодована певна інтенція, як-от рішення поміж “округом” та “Округом” для розрізнення загальної та власної назви). Деінде фонетично “Красс” стає “Красом”, тоді як “Cinna” (теж названий алюзійно щодо історичної постаті, прощеного імператором Августом попри його зраду Гнея Корнелія Цинни Магна) у фільмові першому послідовно “Цинна”, а в третьому — “Цина” (10; 12; 14). Навряд ці рішення є обґрунтованими зміною перекладацького методу, однак заслуговують на згадку, бо ж впливають на досвід аудиторії — формують уявлення про вимову імен, як то роблять і авдіокнижки.

Коріолан “Балади” модельований за героєм однойменної трагедії Вільяма Шекспіра, натхненного “Порівняльними життєписами” Плутарха; з огляду на це, рішення еквівалентного відтворення “Coriolanus” як “Коріолана”, а “Volumnia”, його матері, котра закликає до продовження військової кар’єри, як “Волумнії” є послідовним — українськомовній аудиторії знайомою п’єса є у перекладові Дмитра Павличка, що вдається до такої ж методики щодо онімів. Так, алюзійний характер обох (та метафоричний — Волумнії, бо ж вона насправді матір’ю є не біологічною, а філософською, про що й зазначає в інтерв’ю пані Коллінз) збережений [85].

Складнішим є прізвище — “Snow”. Як зазначали раніше, воно є вкоріненим в історії, тож переклад крізь запозичення (“Сноу”) не є геть невиправданим, усе ще викликає певну необхідну асоціацію. Попри це, буквально значення, є суттєвим і зазнає значеннєвих змін протягом серії фільмів-книг: у первинній трилогії “Сніг” пов’язаний із кольором декоративної штучної білосніжної троянди, контрастованої з Катніс, поживною дикою рослиною, та

Примулою, тендітною лікувальною квіткою; у приквелові аудиторія дізнається про сімейне кредо — “Snow lands on top” (букв. “Сніг лягає на верхи”; вжиток образу всеосяжного снігового покриву як домінування над іншими, позиції над ними) та його похідні (котрі детальніше описуємо у підрозділові про фразеологію), через що стає необхідним для ідентифікації зв’язку поміж висловленнями та їхнім об’єктом (11; 13; 15). Колір, утім, фігурує і в “Баладі”, але вже менш метафорично й із більш експліцитним акцентом на ньому. Мод Айворі каже, що на рівневі ймення Коріолан подібний до Кові: є колір, бракує тільки балади (1, ст. 536). На позатекстному рівневі роману, який відтворює традиційну структуру балади й має назву “Балада про співочих пташок і змії” (тож про Коріолана та Люсі Грей із їхніми взаємозамінними пташино-зміїними ролями), Сноу таки отримує свою баладу, чим завершує антропонімне перетворення у звичайного Кові, що у контекстові його як каталізатора вимирання спільноти є трагічно-іронічним.

Марія Пухлій ці складнощі (посилені перекладацькими рішеннями попередніх книжок, якими теж недоречно нехтувати) вирішує поясненням у текстові: “«Сноу» — це сніг, а він завжди зверху!” (1, ст. 11). У кіноперекладові бракує змоги надати примітку чи додати своє речення (окрім тих випадків, коли є достатньо довгі сцени з оповідачем за кадром; таких у “Баладі” немає), тому вужчий перелік варіантів компенсування. Так, натомість вдаються до збереження визначеного попередніми фільмами запозичення та чергування “Сноу” та загального “сніг”, не надто зрозумілого без контексту першоджерела (14). Причинно-наслідково перехід Сноу од очевидно чужого, капітолійця у позиції влади, до тимчасового свого, мешканця Дванадцятого подібного до Кові, та далі знов до чужого на рівневі осмислення прізвища для українськомовного глядача втрачений.

Тут необхідно зазначити й про цікаве перекладацьке рішення першого фільму — там Коріолан названий лише в одній репліці, “President Snow”, котру адаптували як “пане Президенте”. Для українськомовного глядача Сноу, який і

без цього безумовно “Президент”, адже в первинній трилогії він не має імені й без титулу його не називають, втрачає навіть елемент прізвища, що в певному сенсі посилює риси дистопії в “Голодних іграх” — президент єдиний, так нерозривно пов’язаний зі своєю посадою, що її досить для його ідентифікації (10). Подібну функцію “пані Президент” виконує і для Альми Койн у третьому фільмові: аудиторія дізнається її ім’я, однак його не вживають ніде, окрім власне сцени знайомства; це вирізняє персонажку поміж іншими лідерами округів (до прикладу, у Восьмому є Пейлор — командувачка, не президентка) та імпліцитно передбачає її паралель до тиранічного Сноу (12).

Іншими значними сюжетно-тематично прізвиськами є “Girl-on-Fire” та “Mockingjay” на позначення Катніс (13). Якщо друге у цій функції перекладають послідовно як “Переспівниця” (бо ж спершу одиниця з наглядним символічним значенням, реалія, а тоді вже її повне ототожнення з персонажкою; реалія натомість зазнала змін), то перше не має однієї усталеної версії (у першому фільмові вона “Дівчина-Яка-Палає” та “Дівчина-Що-Палає”, у третьому — “Дівчина-у-Вогні”) (10; 12). Вважаємо, що таку неузгодженість спричинила непевність щодо значимості мовної одиниці; коли її як таку експліцитно визначають у другому фільмові, то вона набуває стійкої форми. Крім того, українськомовна версія прізвиська є алюзійною щодо назви другого фільму (“У вогні”), чого немає в першоджерелі (“Catching Fire”).

У “Баладі” є схоже трансформаційне рішення з перекладу “pretty boy” (“гарний хлопчику”) як “жевжику” (15; 14). У книзі ось це звертання описує Коріолана як того, чий красі заздять та через яку деінде зневажають; у фільмові подібну нішу заповнює акторська гра, тож потреба у вербалізації є менш нагальною. Обравши “жевжика” кінопереклад актуалізує ідею Коріолана як пташки (хоч і не співочої), окреслену у книзі через слова суб’єктивного оповідача та втрачену в оригінальному фільмові, та наголошує на єдності з Люсі Грей — “співочою пташкою”, званою часто “пташечко” (14). З огляду на те, що у “Переспівниці” Сноу описують як “отруйну змію”, кінопереклад успішно

відтворює паралель пташки-змії як слушної щодо обох, Коріолана та його коханої (12). Отже, смисловий елемент із першоджерела, нівельований кіноадаптацією, повертається в українськомовному перекладові.

Побіжно завважимо щодо втрати “Catnip” — мовної гри з “Катніс”, що призводить до прізвиська з безеквівалентною лексикою, котру дубляж вирішує не адаптувати, а замінити загальним звертанням із ім’ям персонажки (11; 10).

Як могли помітити вже у контекстові кількості аналізованих одиниць “Балади” проти двох фільмів первинної трилогії, перша є значно більш багатою на назви. На це впливають декілька деталей: по-перше, розширення точки зору глядача од Катніс до менш суб’єктивної (маніфестоване зокрема додаванням нових антропонімів — “Луції” у першому й “Егерії” у третьому) не робить її нейтральною, адже вона все ще головна героїня, дії якої займають основну частину серії; по-друге, Катніс справді не прагне (а деінде й не може) запам’ятати інших персонажів — Еффі Тринькіт (запозичення “Effie”, ймовірно скороченого зменшено-пестливо од мітологічного імені, як-от “Persephone”; “Trinket” буквально значить “Дрібничка”, проте еквівалентного описового ефекту сягають через міжмовний омонім), задіяна активно в “Голодних іграх”, названа вперше в “Переспівниці”, а Гейл і Геймітч у фільмові так і лишаються без прізвиськ (10; 12). Ілюстративно процитуємо її коментар щодо цього з другої книги: “Чому я не запам’ятала його імені раніше? Думаю, перед Іграми не звернула на нього уваги, а після — вже й не хотіла знати.” (4, ст. 62). Коріолан же не тільки пам’ятає — він подумки веде й редагує списки загиблих трибутів та їхніх менторів, через що в кіноадаптації значно більша кількість названих персонажів (7).

Так, у “Переспівниці” всього четверо антропонімів капітолійців, що їх ще не аналізували. Двоє з них (“Cressida” та “Messalla”, згадані у Шекспірових п’єсах і мають алюзійний характер) перекладені через запозичення (“Кресидида” й “Мессала”, із утратою подвоєнь), а інші двоє (діоскури “Castor” і “Pollux”, мітологічні герої) — усталені еквіваленти-запозичення (“Кастор” і “Полідевк”) [58, ст. 37, 51, 80].

Для завершення розгляду антропонімів вважаємо змістовним повернутися до того, з чого його й розпочали — Ромео. У першоджерелі Катніс і Піту кличуть “star-crossed lovers” (зі смислом “кохані, чиї взаємини приречені на загибель за волею зірок”); так характеризує Ромео і Джульєтту Шекспір), а під час Ігор до Піти профі зневажливо звертаються як до “loverboy” (“коханчику”) (11). Кінопереклад ідентифікує алюзію та використовує “Ромео” замість “loverboy”, чим актуалізує згадку про Шекспіра, втрачену попередньо через нейтральний переклад безеквівалентного “star-crossed lovers” (в українській культурі він такої стійкої асоціації з джерелом походження не має) (10).

2.2.1.2. Кінопереклад інших онімів та квазіонімів.

Найбільшою категорією поміж інших онімів є топоніми: у першому фільмові їх є три, у третьому — шість, а в п'ятому — знову три. Спільними є “Panem” та “Capitol”, послідовно перекладені запозиченням-новотвором, “Панем”, і запозиченням усталеним, “Капітолій” (15; 14). Щодо останнього слід завважити про втрату менш нагальної мовної (й образної, адже по суті назву однієї будівлі перенесено на все місто) гра з “Capitol the capital” (подібне звучання “Капітолію” до “столиця”; обидва з латинської, але од різних слів — Capitolium та capitalis) [70]. Маркером відсутності приватних марок у дистопійній реальності франшизи є те, що все в Капітолії належить державі, тож і маємо “the Capitol Zoo” та “The Capitol News”, перекладені через узагальнення (“зоопарк Капітолію”, а не “Капітолійський зоопарк”, де Капітолій є частиною власної назви; те ж про новини) (15; 14). Це ж маніфестоване і у вжиткові “University” та “Academy” без потреби надати їм більш унікальні назви: якщо в Панемові лише один університет, то вочевидь він — “Університет”. В аудіовізуальному контексті цей елемент складніше помітити, бо ж немає позначки великою літерою. “Академію” ще візуально репрезентує початкова “А” на формі студентів, їхніх прикрасах та декораціях будівлі; оскільки етимологія спільна й українською теж було би “А”, символіка українськомовному глядачеві зрозуміла без змін (15).

“The Hall of Justice”, в якому проводять прощання із трибутами та руїни якого бачить Катніс після бомбування Дванадцятого, відтворений послідовно у первинній трилогії як “Будинок Правосуддя”, що є культурною заміною (без неї був би “Зал”, недоречний для позначення будівлі) (11; 10; 12).

Загалом у первинній трилогії перекладові власних назв, утворених навмисне од назв загальних, притаманним є стирання елемента вказівки на одну окрему сутність: “the Tribute Parade” стає то “урочистим відкриттям”, то “відкриттям ігор”; “the Command” та “the Special Weaponry” перетворені на “командний центр”, “штаб” щодо першого й “арсенал” щодо другого, як і “the Tribute Center”, котрий одночасно й “навчальний центр” і “тренувальний центр” (11; 10; 13; 12). Це менш помітно в “Баладі”, де відповідники або однослівні, або однозначні, а от у “Голодних іграх” і “Переспівниці” впадає у вічі, бо рішення про таке називання є свідомим — у контекстові Капітолію вони переважно вказують на стирання ідентичності, тоді як у Тринадцятому ще й створюють мають майже комічний аспект. Є потреба мати назву для того одного місця, проте мілітарна система вигадування не дозволяє, тому маємо умовну “Кімнату Б” (порівняймо з “Округ 2” для паралелі).

За прикладом “СС” губляться й система “Doppler”, й кошеня “Buttercup”, що їх складно влучно й коротко перекласти: перший замінений на загальне “радіо”, а другий геть упущений (13; 12).

Є також хрононім, що зазнає перекладацької зміни поміж “Переспівницею” та “Баладою” — “the Dark Days”, алітераційна культурна заміна з “Чорні Часи” та еквівалентні смислово “Темні Дні” (13; 15; 12; 14). З метою збереження лаконічної алітерації в другому фільмові знову вдаються до часткової зміни оніма “the Quarter Quell” (букв. “Чверть, якою придушують [повстання]”) на “Червона Чверть” (де колір викликає необхідне уявлення про жорстокість, символізовану кров’ю) (13; 12).

“The Treaty of the Treason” (букв. “Договір про зраду”) зазначає незначної смислової зміни й стає “Конвенцією про зраду”; рідкісний переклад через вужчу

за суттю одиницю, котра ще й має латинську етимологію (од *konventio*), співвідносну з оригінальним словом (од *tractatus*) [70]. З огляду на дистопійний жанр, важливим є те, що це єдиний онім на позначення законодавства — практично дійсним є єдиний документ, який визначає правила покарання округів.

Прикладом значенневої ваги геортоніма “The Reaping” є його ужиток попередньо під час аналізу інших одиниць: він з’являється у першому ж абзаці книги “Голодних ігор”, він же і в назві “Sunrise on the Reaping”. Од первинної трилогії, де є суто “Жнивами”, до розширеного значення в “Баладі”, де натомість і просто “Жнива”, і “свято/церемонія Жнив”, і загальне “жеребкування” (10; 14). Частково зміну спричиняє розширення одиниць, із якими онім поєднаний (попередньо “the Reaping” із імпліцитним “day” та “ceremony”; в “Баладі” вони вербалізовані), а частково й через більшу увагу до внутрішнього облаштування дня й репрезентацію у вжиткові іншої спільноти, для якої “Жнива” справді є святом перемоги над ворогом (15).

Зазначимо ще про “the Hunger Games” (букв. “Ігри Голоду”; пародія серії під назвою “the Hungry Games” ілюструє різницю у смислові), послідовно перекладені як “Голодні ігри”. Є кілька випадків, у яких першоджерело вживає “starving” (як-от “don’t you know they are starving in the districts?” та “because he is starving”), відтворене українською як “голодувати” (“не знаєш, що в округах голодують?” і “через голод”), що посилює зв’язок поміж післявоєнним голодом округів, воєнним голодом капітолійців і власне іграми голоду (15; 14).

Варто також окреслити зміну частотності вжитку слів у кличному відмінкові: у першому фільмові всього три власні назви мають відповідну форму (Руто, Луціє, Катоне; всі три узвичаєні запозичення), хоч імена головних героїв часто передбачають ужиток оніма в формі кличного відмінка; у третьому фільмові імена головних героїв уживані в кличному відмінкові (Піто, Гейле, Фінею), однак не всі (Джоана, Біпер, Плутарх, Цезар, до прикладу), через що загальна кількість зростає до чотирьох (до другорядної персонажки звертаються

як до “Егері”); в п’ятому значно більша кількість антропонімів, щодо яких доречно використовують форму кличного відмінка (як-от Коріолане, мадам Бабусю, Феліксе, Арахно, Седжане, Фесте, Джесопе, Марку, Ламіно, Танере), проте й більша кількість таких мовних одиниць загалом (п’ятдесят проти вісімнадцяти та двадцяти трьох послідовно) (10; 12; 14). Водночас беззаперечним є те, що для глядачів кіноперекладу кількість уживаних слів у формі кличного відмінку наглядно зросла од “Голодних Ігор” до “Балади”.

Отже, структура кінофільмів значно впливає на характер онімів, їхнє походження та відповідно складність відтворення їхньої суті в перекладові до української мови. Для франшизи “Голодних ігор” притаманна трансформація змісту імен, їхня сюжетно-тематична та світобудівна функції, переклад яких впливає на подальші рішення щодо перекладу інших одиниць (як-от реалій та мовної гри, до якої ті залучені). Відмінності поміж кожним із фільмів (незначна кількість антропонімів у першому, мілітарні в третьому, походження з латинської мови в п’ятому; всеосяжна промовистість та алюзійність усіх трьох) впливають кінцевий результат сприйняття аудиторії попри збереження спільної стратегії домінування запозичень, новотворів та усталених. Кіноперекладові первинної трилогії притаманна модифікація власних назв із метою уникнення похибки сприйняття (“Фіней”, заміна “Прім” на “Прим”), а перекладові “Балади” — надання переваги формі (як-от “Джуно” замість “Юнони” та “Седжан” замість “Сеяна”). Складнощі перекладу онімів пов’язані зі складнощами їхнього декодування, адже протяжність серії фільмів, їхня незавершеність на час перекладу, та втаємниченість деяких зі значень ускладнює їхню всебічну інтерпретацію.

2.2.2. Кінопереклад реалій та квазіреалій.

2.2.2.1. Кінопереклад реалій та квазіреалій переважно спекулятивного характеру.

Загалом квазіреалії серії “Голодних ігор” досить прості для інтерпретації через прозоре поєднання структур (що є вкрай жанрово: важливо, аби вони

викликали відчуття дискомфорту через подібність до реалій справжніх); крім того, у книзі читач первинної трилогії покладається й на пояснення Катніс, котра детально описує історію походження тих одиниць, що їх вважає важливими. У фільмові схожу функцію деінде виконують переривання для слова ведучого, Цезаря (однак вони, звісно ж, лімітовані: елементи повстанські, актуальні кільком квазіреаліям, пояснення не отримують).

До цієї категорії авторських дистопійних новотворів належить і провідний символ “Голодних ігор” — “the mockingjay”. Лише у першій частині є кілька мотивів, пов’язаних із образом: тут і висміювання (“mocking”) як метод протесту, до якого зокрема вдається і Катніс, коли примушує гру коронувати двох переможців замість одного; тут і пісня птахи як знак безпеки, вигаданий Рутою (котра у своєму округові наприкінці робочого дня наспівує пісню-сигнал, що його далі підхоплюють пташки; в Іграх вона використовує його, аби Катніс знала, що з нею все гаразд); тут і зв’язок із батьком Катніс (одним із Кові, хоч вона цього й не знає) — птахи замовкають для неї, аби послухати її спів, як вони й замовкали для нього; тут і імпліцитний протест, бо ж цей вид є спадкоємцем тварин, які мали б вимерти, а натомість адаптувалися, знайшли свій голос. Од другої частини нашароване ще й ототожнення Катніс із птахою, а птахи — з революцією. У “Баладі” її втілює Люсі Грей — співоча птаха, котра співає не тоді, коли кажуть, а коли того сама хоче (на відміну од сюжетно-тематично ключових “jabberjay”, їхніх предків, виготовлених Капітолієм під час війни з метою шпигування за повстанцями; завдяки їм Коріолан передає послання Волумнії, яке повертає йому соціальний статус і прирікає на смерть Плінта); Кові — шанувальники природи — мають приказки про них. “Баладу” й первинну трилогію єднає брошка з цією птахою: у фільмові Катніс її отримує в подарунок од неназваної продавчині, проте у книзі прикрасу дарує донька мера — та попередньо належала її тітці, загиблій у Червоній Чверті трибутці, й була виготовленою одним із Кові (6, ст. 88).

З огляду на це, вагомим є розуміння послідовності виникнення “mockingjay” од вигаданих “jabberjay” та справжніх “mockingbird” аудиторією. Натомість кінопереклад перших “Голодних ігор” вдається до узагальнення з “пересмішницею”, зміненого згодом на новотвір в однойменній “Переспівниці” (10; 12). Оскільки “переспівниця” є модифікованою “пересмішницею”, спорідненість поміж ними (та справжньою птахою замість квазіреалії в першій частині) є наглядною; зникає ж причетність до “jabberjay” (оригінальна одиниця є поєднанням основ: “mocking” од “mockingbird” та “jay” од “jabberjay”), як і семантика “насмішки” (котра загалом у “mocking” є багатозначною: вона не тільки про висміювання, а ще й про перекиривляння, повторення чужих слів із метою глузування) [67]. Українськомовна одиниця актуалізує дію птахи (“переспівування”, співання ще раз та співання-повторення когось), а не її оцінку (спів-пародіювання). Так, хоч зміна допомагає ідентифікувати “переспівницю” як щось нове, для чого сьогоденна лексика назви не має, бо її називати потреби ще не було, суть та етимологічне відношення частково нівельовані.

“Jabberjay” (поєднані дієслово “jabber”, говорити швидко й невиразно, та багатозначний іменник “jay” — сойка, базікало, відтінок синього кольору) вперше названий у “Баладі”, де для нього вигадують відповідний новотвір, “сойкотун” [67]. Українськомовний відповідник актуалізує зв’язок із “сойкою” крізь основу, на потенційне походження од якої ще й і вказує суфікс “-ун-” (тут ймовірно для втілення демінутивності та позначення істоти; суфікс “-т-” як зв’язка); інші ж елементи, серед яких і спорідненість із “mockingjay” (букв. “сойка-насмішниця”), глядачі перекладу вловити не мають змоги.

Подібні складнощі виникли й із “tracker-jacker” (поєднання “tracker”, “той, що відстежує”, та “jack” — використовувати спеціальне освітлювальне обладнання, “jacklight”, для нічного полювання; гра зі словом “yellowjacket”, букв. “жовтий жакет”, північноамериканською назвою на позначення оси), адаптованим у першому фільмові як “оса-вбивця”, а в третьому — “мисливця-вбивця” (10; 12). З трьох значеннєвих компонентів (“відстежувати”, “полювати”

й “оса”) перший зберігає “осу”, а другий — “полювати”; обидва додають елемент на позначення наслідків полювання — “убивства”. Втрата “відстежувати” нам здається впливовою, адже те, що вони є “осами” можемо прослідкувати й візуально, й завдяки коментарям ведучих (“Для тих, хто не знає, я нагадую: це — генномодифіковані *оси*, чия отрута викликає пекельний біль, сильні галюцинації, а в окремих випадках — смерть.”); вони ж і наголошують на наслідках сутички з комахами. А от змога “відстежити” (ключова; про неї Катніс у книзі каже так: “[...] ці осі до останнього полюють на того, хто зачепив їхнє гніздо і порушив спокій.”) є менш очевидною, тож для її декодування англійськомовні глядачі покладаються на осмислення складових квазіреалії (2, ст. 144). Українськомовна аудиторія натомість сприймає їх суто як “убивчих” (посилене попередньо цитованими репліками), тому жах небезпеки, у якій перебуває персонажка (над нею висить гніздо; вона ж і зрізає гілку з ним, аби винищити інших трибутів), не такий явний.

Прикладом новотвору, узагальненого без подальшого виправлення, є “nightlock” — отруйна ягода, назва якої походить од поєднання основ “deadly nightshade” (букв. “смертельний відтінок ночі”; “беладона звичайна”) та “hemlock” (“болиголов плямистий”; буквально значення декодувати складно, адже етимологія невизначена, хоча певні дослідники інтерпретують як “hem-”, “отрута”, разом із суфіксом на позначення рослин, “-ling”) (11). Мають світобудівну функцію, бо ж вказують на органічну трансформацію (а не стимульовану, як то є з попередніми) флори, що призвела до виникнення мовної одиниці. Кінопереклад експлікує визначення “nightlock” (“отруйна ягода”), через що вищезгадана риса нівельована, а мовлення обтяжене — неприродним здається рішення Катніс, наляканої тим, що Піта випадково майже себе отруїв, пояснювати двічі, що це ягоди, отруйні (10).

“Avox” є випадком цікавим, бо вочевидь творці кіноадаптації також свідомо оминали його вжитку у першому фільмові, надавши перевагу довшому висловленню з “cut out our tongues or worse” (у перекладові як “відріжуть язика...

чи ще гірше”) (11; 10). У книзі Катніс дізнається про “авоксів” лише в Капітолії, де ті є слугами, тож загалом не мала би про них згадувати на початкові фільму; цю деталь змінюють і вона зазначає капітолійський різновид покарання раніше. Натомість вже у столиці глядач “авоксів” впізнає за формою та відсутністю будь-яких реплік, але пояснення про них не отримує. Отже, попри існування квазіреалії ще в першій частині, називають її тільки у третій, де Катніс знайомиться із персонажем-авоксом, Полідевком (13). Переклад через запозичення із “авоксами” не ускладнює сприйняття, адже в українськомовній версії, як і в оригіналові, аудиторії вербалізують значення. Припускаємо, що введення терміну оминали й кінець кінцем додали до нього пояснювальне висловлення через те, що створене за допомогою латинського кореня “vox” (“голос”) та грецького префікса “а-” (“без”) воно є менш прозорим структурно, аніж інші, базовані на англійськомовних словах (навіть якщо ті теж є запозиченнями; вони мають усталений вжиток) новотвори [70].

Інтерпретаційно прозорим є “communicapad” (у книжках натомість “communicuff”, усічене “communicate” поєднане з “cuff”, “нарукавник”; є прикладом альтернативного візуального втілення квазіреалії у кіноадаптації та подальшої відповідної зміни назви, аби та ліпше відбивала форму), але його все одно перекладають через більш загальне, звичне “планшет”, прибравши елемент “communi-”, “комунікаційний” (9; 15; 14). Оскільки втрата технологій минулого й спроби винайдення нового, подібного до втраченого, є дистопійним елементом “Голодних ігор”, а функція квазіреалії, “комунікація” між спонсорами, ментором і трибутом, є ось цим нівельованим уточнювальним елементом, нам таке рішення здається не надто вдалим, потенційно спричиненим нерозумінням новотвірного характеру мовної одиниці.

“Morphine” (“морфій”) із часом крізь усний ужиток зазнає перекручення в упізнаване, але очужене “morphling”, котре кінопереклад відтворює відповідно модифікувавши “морфій” додаванням суфікса “-л-” (еквівалентного функційно демінутивному англійськомовному “-ling”) (15; 14). Первинний “morphling” ще

має друге значення як назва класу істот у знаній настільній грі “Підземелля та дракони”, де основа “morph-” пов’язана не з “morphine” (од “Морфея”, бога сну і снів; на початку двадцятого століття усічене “morph” вживали як сленг на позначення ліків замість повного слова), а з “metamorphosis” (“метаморфоза”), бо ж характерною рисою істот є здатність до трансформації, мімікрії [70]. Українськомовний “морфій” такого омонімного відношення не має й ця елімінація допомагає посилити перше, актуальне сюжетно-тематично значення: Капітолій утилізує наркотики, що викликають залежність, як метод контролю над округами загалом (Шостим) та трибутами зокрема.

Сюзанна Коллінз не вигадала “gamemaker” (“Corpus of Contemporary American English” зазначає ужиток його в 1994 році у контексті виготовлення розроблення програмних засобів), однак у її дистопійній реальності воно набуває іншого (пов’язаного із національно-специфічним прецедентним феноменом Голодних Ігор, а не іграми загалом) трактування та стійкої форми (а не варіативного “games maker”, як то є нині) [54]. У кіноперекладові франшизи відповідники є варійованими: у першому фільмові взагалі уникають назви, натомість обравши парафразу спорідненою одиницею (“керувати грою”, де компонент “створення” зникає); в “Баладі” спершу “архітектор ігор” (видозмінене значення, підбір вужчої одиниці), а потім взаємозамінне “творець ігор” (буквальне значення) (10; 14). Ситуативно “керувати грою” (щодо Сенеки, який далі активно задіяний у кімнаті контролю над Іграми) складнощів осмислення не викликає, але оскільки українськомовний глядач не має одного відповідника для реалії, то й уявлення про “створення ігор” як фах (зі своєю ієрархічною системою, керованою головним творцем ігор) є нівельованим. Тут маємо побіжно окреслити тенденційну зміну, котру прослідковуємо в перекладові кінофільмів: якщо переклад первинної трилогії не містить жодної фемінітивної форми, то в “Баладі” з’являється “архітекторка Ігор”, “докторка Волумнія Гол”. Аналіз трансформації норм ужитку фемінітивів у дубляжеві потребує додатково дослідження, проте на основі матеріалу нашої праці можемо

попередньо стверджувати про їхнє існування, нормалізацію створення фемінітивів для квазіреалій зокрема (хоч і частково: “трибутки” так і лишилися “трибутами”).

Частково схожим є випадок із “Peacekeeper”, перекладеного усталеним еквівалентом, “миротворець” (11; 10; 13; 12; 15; 14). Англійськомовна реалія містить “мир” та “утримування” (або ж “зберігання”), тоді як в українськомовній актуалізована семантика “створення” миру; відмінність є незначною, проте сприяє зміні осмислення дій од тимчасових (“створення” передбачає довершеність у майбутньому, досягнення утопії) до довгострокових (“утримування” не має передбаченого бажаного кінцевого результату). Вартим згадки є також те, що й перетворює “миротворця” на реалію: у контекстові Панему вони є не відстороненою третьою стороною (більшість із Другого; жоден миротворець не служить там, де народився, але місце їхньої служби визначає Капітолій), а частиною держави, військовими та представниками правоохоронних органів одночасно, метою яких є контроль над округами.

Ілюстративним щодо функції реалій “Gatemaker” та “Peacekeeper” на рівневі (кіно)тексту є цей уривок зі “Світанку над Жнивами”, де Геймітч згадує про плакати, розповсюджені Капітолієм: “«Нема миру — нема хліба!» «Нема миру — нема безпеки!» [...] «Нема миротворців — нема миру!» «Нема Голодних Ігор — нема миру!» З тимчасово облаштованої сцени поперед Будинком Правосуддя звисає величезний банер лица Президента Сноу зі словами «Миротворець Панему №1»” (6, ст. 35–6).

Завдяки культурі Голодних Ігор деякі зі звичних слів отримують відносно до них особливе значення, що переважає над значенням позатекстовим, тож є трансформованими у реалії; поміж них “sponsor” та “escort” як соціальні функції, втілення яких можуть обрати капітолійці, та “mentor”, “volunteer” і “Career” як ролі, що їх можуть зайняти за певних обставин трибути (11).

“Спонсора” й “ментора” кінопереклад відтворює за допомогою усталених еквівалентів з відповідним походженням із латинської (притаманним більшості

реалій загалом та усім дослідженим у цій частині зокрема), а “ескорта” (чи ж то “ескортку”, адже чоловіків, які проводили б церемонію Жнив і супроводжували трибутів, не згадують) натомість перефразовує неспорідненою одиницею (“співпрацювати з”); вважаємо, що цьому причиною є домінування в українській мові небажаного у цьому контексті значення фемінітивної форми (10).

“Victor” стає “переможцем”, як і “winner”, що нівелює спеціалізовану роль першого — маркування саме тих переможців, які пережили Голодні Ігри (усі, хто належать до гіпонімної категорії “victor”, є “winner”; не всі, хто належать до гіперонімної категорії “winner”, є “victor”); цю функцію ілюструє його вжиток у “Victor’s Village” (“Поселенні Переможців [Голодних Ігор]”) (10; 12). Вочевидь сей нюанс передати українською складно через те, що немає кількох тотожних відповідників (“звитяжець” поетичний, “тріумфатор” незвичний, хоч певно все одно могло би спрацювати, “олімпієць” алюзійний), тож і немає змоги легко перемикатися поміж реестрами смислу (“victor” із латинської, “winner” із давньоанглійської; обидва нейтральні) [70].

Переклад “volunteer” зі збереженням етимології з латинської завадив би додаванням небажаної асоціації (друге значення “волонтера” — “той, хто бере участь у якійсь соціально важливій справі”), тому кінопереклад вдається до використання еквівалентного “добровольця” (друге значення якого більш загальне й не має прив’язки до добродійства — “той, хто зі своєї волі береться за виконання яких-небудь обов’язків, якоїсь роботи”) [36].

“Career” позначає округи (та їхніх трибутів), котрі тренують своїх дітей, аби мати вищий шанс перемоги в Голодних Іграх; так, це ті, для кого участь у Голодних Іграх є “кар’єрою”. Ймовірно, що вжитку цього відповідника уникнули з огляду на його негативну конотацію (“кар’єрист” — той, хто “намагається зробити кар’єру, не рахуючись з інтересами громадської справи”), надавши перевагу “профі” (неологізмові, котрий походить од “професіонал”; особливо доречний, бо йому протиставлений “аматор” у контексті спорту) [36].

Організації Голодних Ігор також притаманні інші переосмислені реалії з латинською етимологією, які посилюють асоціацію із іграми гладіаторськими та культурою Давнього Риму, як-от “chariot” (“колісниця”), “pedestal” (“диск”), “arena” (“арена”), “feast” (“бенкет”), “Cornucopia” (“ріг достатку”) (11). Різниця в тому, що ці елементи копіюють форму первинного знаку без його функції, є на межі перетворення на симулякр: “колісниця” не задля бою чи урочистої пошани тих, хто у ній, а суто як те, на чому трибутів пересувають під час параду; “п’єдестал” — покарання, а не винагорода, і приниження, а не вивищення, бо ж зійшовши з нього до сигналу дозволу трибути будуть підірвані активованими мінами; “арена” образна, а не буквальна; “бенкет” без святкування й інколи без їжі, спосіб зібрати трибутів в одній місцині, аби призвести до сутички; оманливий “ріг достатку”, повний зброї та трибутів-профі, що тією зброєю вбивають. Пересічний житель Панему ймовірно не має знання про історичне використання колісниць, а слово замість того пов’язує із Голодними Іграми. Більшість еквівалентів кіноперекладу (крім “арени”) втрачають етимологічну спорідненість із першоджерелом, проте зберігають суть (та культурне відношення); проблемною нам здається лише заміна на “диск”, оскільки не вбачаємо на те причини — візуально те, що це диск, і без того зрозуміло, а “п’єдестал” додає нового смислового забарвлення зображенню.

До категорії знаків-компонентів Голодних Ігор також належать “cannon” (використана для озвучення смерті трибута та підрахунку кількості загиблих; смерть ототожнена з нею досить, аби ведучі використовували їх взаємозамінно) та “bloodbath” (традиційна структура Ігор, де біля рогу достатку розпочинається битва за ресурси, наслідком якої завжди є значна кількість убитих; стійкий ужиток, що маркує мовну одиницю як термінологічну, особливу до дистопійних умов серії) (11). Перше перекладають еквівалентно як “гармату, а друге перефразовують через споріднену одиницю як “кривава бійня” (дослівно була би “лазня”; нівельована образність, але натомість обране стійке висловлення, звичне для українськомовного глядача) (10).

Змістовність реалії “rebel” наглядно ілюструє такий уривок доданого фільмом діалогу Сноу та його асистентки в “Переспівниці”: “Я не скажу «повстанці». Це звичайний акт непокори. Узаконювати їх не можна. [...] Ми скажемо «злочинці». «Радикали»” (12). В англійськомовному оригіналові на позначення тих, хто повстали проти Капітолію під час Чорних Часів, та тих, хто повстає проти нього нині, послідовно вживають лише одне найменування — “rebel”; як демонструє цитований вище уривок, спершу поширення цієї назви на тих, хто проти влади під проводом Катніс, оминають, аби применшити їхній статус через вибудовування зв’язку до тих, хто брали участь у війні попередній. У “Баладі” з цим узагалі виникає мовна гра: Сноу іноді кличуть “rebel” (і мають на увазі загальне “непокірний”), що вочевидь є іронічно, адже той проти них (справжніх повстанців); крізь це аудиторія розуміє, що у звичного, нейтрального слова, є ще і незвичне, спеціалізоване значення (15). Українськомовний кінопереклад упускає цю деталь, оскільки у третьому фільмові взаємозамінно використовують “повстанець” і “бунтівник”, а в останньому постає цілий ряд синонімів: крім двох попередніх, ще є “бунтар”, “поганець” і “заколотник” (14). Практика заміни одного слова, повторення якого є притаманним англійській, на кілька слів, аби уникнути непритаманної українській мові тавтології, є поширеною в перекладові (зокрема знаним у цьому контекстові є “said”, яке потребує різноманітного відтворення), але щодо “rebel” таке рішення вдалим є суто стилістично, а не на рівневі смислу. В англійській мові також є ті синоніми, тому їх цілком могли би обрати; рішення грайливо назвати Сноу “rebel”, а не, скажімо, “bad boy” (як його переклали, “поганець”), було свідомим.

Схожою є нейтралізація та уподібнення видозміненого “hovercraft” (букв. “транспортний засіб, що нависає”; “судно на повітряній подушці”) до “bomber” (“бомбардувальник”); обох перекладають як “винищувач” (13; 12). Нині “hovercraft” пересувається у воді, тоді як дистопійний еквівалент літає (і не потребує зміни одиниці: “hover” також позначає дію в повітрі; візуально обидва подібні в кіноадаптації, тож припускаємо, що дистопійний походить од

сьогоденного й переймає його назву), чого помітити українськомовний глядач змоги не має; крім того, “hovercraft” не завжди є військовим, тож у деяких контекстах така заміна на “винищувач” викривлює суть.

“Hijack” є втаємниченим і в (кіно)текстові, бо ж вказує на різновид капітолійських тортур, під час яких утилізована галюциногенна отрута для формування асоціації поміж страхом-болем та обраними спогадами, що їх показують об’єктові катування (13). Етимологічно має два центральні елементи: по-перше, позатекстове розуміння аудиторією “hijack” як насильницького захоплення транспортного засобу, викрадення чогось (не когось); по-друге, “jack” причетний до “tracker-jacker”, чію отруту експлуатують. У книзі експліцитно зазначають обидва, практика є знаною (хоч і не для нашої оповідачки, Катніс, яка вперше почувши слово його не впізнає, а згодом потребує екскурсу про суть “hijack” у “давній англійській”) (9, ст. 125–6). У фільмові актуалізоване відношення до джерела отрути (і власне через частинку слова, і через пряму згадку), передбаченим є те, що англійськомовному глядачеві не необхідне декодування сьогоденної суті “hijack”. Утрата спільного “jack” є передбачуваною з огляду на попередній вибір “мисливці-вбивці”, однак зникає також і “захоплення”, перекладене описово (“його накачали”) (12).

Деякі мовні одиниці (“propaganda”, “пропаганда”; “preparation”, “підготування”; “evacuation”, “евакуація”) трансформовані крізь надання переваги їхнім усіченим відповідниками — “propo”, “prep”, “evac”; перші двоє ще й мають команду, відповідальну за них, відповідно знану як “propo team” та “prep team” (13). Останнє в кіноперекладові повернене до початкової форми із “підготовча команда”; так само коротке, сленгове “evac” стає нейтральним “евакуювати” (12). Різниться метод відтворення “propo”: “propaganda clips” перекладають як еквівалентне “пропогандистські кліпи”, а от самі “propo” підлягають культурній заміні із “агітками”, запозиченим російським утворенням од скороченої основи “агитационный” (“агітаційний”); “propo team” же чомусь перетворена на “агіт-матеріали”, через що зникає паралель поміж двома

командами (які так-то є однією, просто попередньо підготовча працювала в Капітолії, а тепер готує “агітки” в Тринадцятому; тенденція до скорочень є притаманною обом середовищам) (12). Загалом кіноперекладацькі рішення тут майже протилежні: “підготовча” й “евакуювання” нейтралізують особливості першоджерела, а “агітки” натомість додають пов’язаний із мовою перекладу соціокультурний підтекст.

У світові “Голодних ігор” “тесери” (еквівалентне запозичення до “tessera”, з латинської) є багатофункційними: вперше вони введені у трилогії, де “тесери” є накопичувальними талонами на їжу — в обмін за надання додаткового папірця з іменем дитини до жеребкування, можна рік щомісяця отримувати пайок на себе (й за додаткові папірці — за кожного члена сім’ї); вдруге ті згадані як упізнаваний різновид мозаїки, котрою оздоблювали ванну кімнату покоївки у довоєнні часи (11; 15). Перша “тесера” утворена метафорично (ймовірно, що через візуальну подібність квадратів раціону), друга ж метонімічно — од мозаїки загальної до мозаїки особливої. У кіноадаптації “Балади” Тигріс перетворює тесери на гудзики для Коріоланової сорочки (“the tesserae buttons”); інша студентка це помічає і зневажливо коментує (“What are those buttons? Tesserae?”), тож Коріолан симулює подив (“*That’s why they remind me of the maid’s bathroom*”) (15). Так, фільм як першоджерело вже містить ілюстративне пояснення реалії. Кінопереклад спершу обирає загальну назву (“мозаїчні гудзики”, хоча тесери це елемент мозаїки, а не мозаїка загалом), а потім уже вдається до відтворення еквівалентного запозичення (“Ці гудзики що... Тесера?”), доповненого подальшим поясненням із першоджерела (“О! Он чого вони нагадують ванну покоївки”) (14). Метафорична полісемізація “тесери” як талону на їжу з фільмів первинної трилогії зникає (адаптована репліка про них як “скільки папірців з твоїм ім’ям?”), тому аудиторії, англійськомовній та українськомовній, цей зв’язок минулого-сьогодення в дистопії не є помітним (10).

2.2.2.2. Кінопереклад реалій та квазіреалій переважно рефлексивного характеру.

Реалії в “Голодних іграх” є показником культури, з котрої сформована дистопія майбутнього, тож у балансові очуження-одомашнення для англійськомовного глядача ті вочевидь репрезентують одомашнення. Поміж них є міри довжини (“mile”), грошові одиниці (“cent” і “dime”) та деякі жаргонізми (військова система визначення напрямку за годинником, “three o’clock”) (11; 15). Рішення про переклад еквівалентним запозиченням “мили” в першому фільмові ідентифікує реальність оповіді як чужу для українськомовної аудиторії, тоді як культурна заміна “cent” на “копійка” в “Баладі” навпаки створює певний смисловий дисонанс (бо ж навіть не в значенні “незначна кількість”, а саме як мірило) (14). Не мають стійкої культурної асоціації узагальнене відтворення “dime” як “грошей” та заміна “three o’clock” нейтральним “праворуч” (що без доповнення іншою спеціалізованою лексикою нівелює особливості мовлення профі з Другого, які до вжитку таких жаргонізмів вдаються) (10; 14).

Цікавим вважаємо приклад заміни “underdog”, англійськомовного терміна, що виник на позначення слабшого в собачих боях та далі зазнав поширення зі змістом “жертва несправедливості чи переслідувань”, на “аутсайдер”, запозиченого з англійської у значеннях “команда або спортсмен, що займає одне з останніх місць” та “хто-, що-небудь, що не витримує конкуренції” [67; 36]. Оскільки останній є більш звичним і нині вже має репрезентацію у словникові, то зрозумілий аудиторії достатньо (порівняно з наразі безеквівалентним “underdog”), хоч і є очевидно іншомовним.

“Code red alert” (букв. “тривога, червоний код”) поширений у кількох сферах, поміж яких і військова; у “Переспівниці” його оголошують як повідомлення про атаку Тринадцятого (13). Українськомовною культурною заміною стало висловлення “Увага! Увага! Повітряна тривога”, що відтворює закодоване значення первинної одиниці та посилює його суть через повторення номінативного заклик (12).

Також у “Переспівниці” побіжно згадують про “prohibition”, перекладений узагальненим “обмеження” (13; 12). Припускаємо, що до цього призвело невпізнання реалії, адже йдеться про американський сухий закон — Геймітч імпліцитно жаліється, що йому заборонили пити, обравши замість прямого формулювання алюзійну одиницю. Цей елемент є значним, оскільки такі згадки надають змогу ідентифікувати історичні знання громадян Панему та їхню свідомість щодо них (порівняймо з “star-crossed lovers”, котрі походять із Шекспірової п’єси, але суть яких зрозуміла й без того, та “Ромео”, який ймовірно передбачає хоч би загальне розуміння притаманної йому прецедентності).

Подібними маркерами реальності нам здаються хвороби, про які зазначає у “Баладі” Коріюлан, “flu” та “rabies” (15). Їхнє відтворення еквівалентними “грип” і “сказ” допомагає аудиторії осмислити дистопію Панему як продовження сьогодення, з його потенційними захворюваннями (що навіть не модифіковані, як то трапилося з “морфлієм”, та потребують попередження про кризь інформаційні плакати) (14).

Виокремлюємо як смислову категорію реалії та квазіреалії, котрі знелюднюють жителів округів. До них належить “district”, перекладним еквівалентом якого є “округ”; як уже й згадували, кожен із округів має числову назву, що ускладнює виокремлення онімної складової на рівневі позатекстовому (на нашу думку, цифровий компонент і є назвою, тоді як “округ” є загальним позначенням відокремленої Капітолієм території; водночас українськомовний переклад книжок серії пише його з великої, а числовий елемент подає цифрою, а не словом) та самоідентифікацію з округом на текстовому (адже цей розподіл і назва є прескриптивними, а саме перейменування — насильницьким). Згідно з коментарями Сюзанни Коллінз, прототипом для тринадцяти округів були тринадцять британських колоній в Північній Америці, а ідею асоціації кожного з їхньою індустрією спровокував спогад про дитячу настільну гру, де експорт слід було пов’язати зі штатом; ілюстративними до нашої тези про знелюднення є такі її слова: “Жоден округ не існує суто завдяки своїй промисловості. Але для

досягнення цілей “Голодних ігор” це ще один спосіб розподілу й визначення округів” [63]. Показовим тут є те, що в другій книзі Катніс може вгадати, де розпочалися повстання, бо її капітолійська підготовча команда пліткує про нестачу креветок, електронних пристроїв і креветок (5, ст. 130). Так, жителі округів ототожнені з тим, що вони постачають: під час параду трибути вбрані у відповідний тематичний одяг, під час тренування їхній одяг має номер-позначку округу замість власного імені, а сам акт щорічного відбору двох дітей осмислений як своєрідне постачання — “tribute” у первинному значенні “данини” (в кіноперекладові реалізований у транскрипційному запозиченні зі збереженим англійськомовним наголосом, тож сенс утрачений і ніяк опісля не компенсований) (11).

Окрім мовної гри з “Reaper”, яку описували попередньо, трибутів із врожаєм об’єднує день жеребкування — “reaping” (од “reap”, “жати”), перефразованого крізь споріднену одиницю як “Жнива”. Він також посилює і дистопійний елемент коментування сьогодення, бо ж у “Баладі” виявляється, що Жнива — четвертого липня, у день незалежності США (7, ст. 14).

Крім того, трибутів активно порівнюють із тваринами: Люсі Грей є “gunt girl” (“найменша з виводку”), а кілька трибутів це “pack” (група тварин, що полюють разом; усталений термін, вживаний ведучими) (11; 15). Цей аспект опису нівельований у кіноперекладові, де дівчина натомість то “хтось”, то “коротунка”, а “зграю” взаємозамінно використовують поряд із “бандою” (10; 14). Українськомовні відповідники є зневажливими, проте не наголошують на несприйнятті тих як повноцінних людей. Цю динаміку висвітлює й формулювання “they are district/Capitol”, де осмислення осіб не лише пов’язане з їхнім походженням (як було би в “they are *from* district/Capitol”), а й визначає їх (15; 14).

У цьому контекстові мусимо прокоментувати одне перекладацьке рішення — культурну заміну зі словом “кент” (14). У фільмові трибутка, Корал, вперше почувши “ментор” не знає, як його інтерпретувати (чи й вимовляти), тому

випадково перекривлює його з “mendor” (15). Непорозуміння сприяє частковому комізові, однак не більше — мова Корал у першоджерелі не рясніє жаргонізмами, хоч і буває зневажливою (як-от звертання до Тріча суто з “лісорубе” замість імені). Українськомовна ж Корал постає як чи то неосвічена грубіянка, чи то злодійка, що негативно змінює її характеризування. Вважаємо, що таке перекладацьке рішення призводить до спрощення її образу — не надто інтелектуальної другорядної антагоністки, яка втім теж є дитиною, котру примусили брати участь у боях на смерть.

Насамкінець повернемося до релігії, тему якої розпочали на основі аналізу антропонімів. Фільм різниться од книги тим, що тут таки є вигуки зі згадками божественного (до прикладу, на початку першої частини Катніс радісно каже: “Oh my God! Is this real?”; переклали як “Господи! Справжній хліб?”); припускаємо, що цьому причиною є неприродність мовлення без цих вигуків для сьогоденного глядача й відповідно потреба так наслідувати живе мовлення (11; 10). Попри те, що ці алюзії до християнства тільки на рівневі вигуків, кінодистопія модифікована наявністю реалії “Бога”.

Отже, українськомовний переклад франшизи “Голодних ігор” тяжіє до узагальнення (“пересмішниця”) та нейтралізації (“коротунка”). Ускладнювальним елементом перекладу квазіреалій є відсутність експліцитного пояснення їхнього походження в кіноадаптації, що різниться од серії книжок. Культурна заміна передбачає сприйняття й оцінку відповідної реакції аудиторії на вживану в першоджерелі одиницю та одиницю перекладену, через що неврахування мети вжитку певних одиниць може призвести до викривлення їхнього значення (“кент”). Важливою складовою дистопії в реаліях, як і в описаних попередньо онімах, є усталені форми слововжитку, розвиток альтернативної термінології, переклад котрих крізь підбір взаємозамінних синонімів чи опис більш загальним відповідником нівелює притаманну оригіналові стійкість (“накачали”, “бомбардувальник”, “бунтарі” й “повстанці”).

2.2.3. Кінопереклад стійких висловлень.

На питання про мовленнєві особливості мешканців округів Сюзанна Коллінз відповідає так: “Для них важливим є те, як вони розмовляють, зокрема те, що вони відмовляються говорити, мов жителі Капітолію. Ніхто в Дванадцятому не хоче звучати, як Еффі Тринькіт. Хіба лише для того, аби з неї посміятися. Тож вони тримаються своїх регіоналізмів у жестові прихованого протесту. Оскільки свободи слова вони не мають, їхня манера мовлення — її заміна” [63].

Найбільш очевидним маніфестом цієї культури є Кові, чиє мовлення рясніє фразеологізмами, що їх не впізнає Коріолан. Елементами цих висловлень є природа (рослини й зірки, як-от у “rosebud in the dung heap” у значенні “діаманта серед бруду” та “not the brightest star in the Dipper” у значенні менш грубого “без клепки в голові”), тварини загалом (“scarce as hen’s teeth” — “кіт наплакав”) і пташки зокрема (подібне до “ще не вечір” “the show’s not over until the mockingjay sings”) (7, ст. 102, 140, 117, 318). Деякі з висловлень зрозумілі аудиторії, бо подібні до звичних; деякі менш наглядні, проте разом із роздумами Коріолана та контекстом ужитку читач має змогу їх декодувати. Через те, що голос оповідача й довгі діалогічні сцени зникають у кіноадаптації, глядач має вужчий допоміжний ресурс для інтерпретації.

Припускаємо, що це і є причиною масового упущення особливостей манери мовлення Кові у “Баладі”: лишається лише один фразеологізм з адаптованої слово-у-слово репліки Люсі Грей, “[...] clearly I got the cake with the cream, ‘cause nobody else’s mentor even bothered to show up to welcome them” (7, ст. 47). Вона в певному сенсі є ілюстративною, адже це одна з перших взаємодій Коріолана та Люсі Грей й ужиток дивних висловлень одразу визначає культурну дистанцію поміж ними; на питання про незрозуміле значення вона згодом відповідає так: “Oh, the cake with the cream? You don’t say that? [...] Well, it’s a compliment. Where I come from, cake can be pretty dry. And cream’s as scarce as hen’s teeth” (7, ст. 116). Отже, тут одночасно кілька складнощів: по-перше, “cake”

втілює різноманітні значення в англійській (словникові визначення подають загальний опис компонентів, а не описують одну варіацію), тож уже постає як реалія, підбір еквіваленту до якої вимагає знання про той об'єкт, що його слово позначає; по-друге, переклад потребує звіряння з книгою, аби уникнути хибного сприйняття (адже цитовані попередньо коментарі Люсі Грей до фільму не потрапили).

“Мені дісталися вершки”, обрані як відповідник кіноперекладом, актуалізують елемент із “cream” (також полісемія: і крем, і вершки, і помадка тощо), аби передати суть із “отримати щось найкраще”, та є модифікацією українськомовного “збирати вершки”. Через те, що “вершки” апіорі означають “найкращу частину чогось”, “еліту”, елемент втаємничення, притаманний фразеологізмам, нівельований — хоч “вершки” і в переносному значенні, однак сама конструкція досить буквальна; крім того, ніщо в цьому відповідникові не маркує його як новотвір, як то є в першоджерелі — “the cake with the cream” одночасно пов’язаний і з “take the cake” (цебто “перемогти”, отримати бажане), і з “icing on the cake” (“глазур на тортові”, найкраще), але не відтворює дослівно жодного [36; 67]. Так, для українськомовного глядача єдине стійке висловлення Кові, пропоноване фільмом, стає звичайним фразеологізмом, що зводить нанівець його роль — виокремлення мовлення округів од мовлення Капітолію.

Додамо також, що цей фразеологізм Люсі Грей насправді використовує двічі — вдруге він утилізований у присвяченій Коріоланові пісні, “Pure As The Driven Snow” (букв. “чистий, мов незайманий сніг”; фразеологізм): “Everyone wants to be like a hero — the cake with the cream, or the doer not dreamer”. Це є і вказівкою на частоту ужитку висловлення, і нагадуванням про попередню взаємодію між ними. Через те, що більшість пісень “Балади” не мають перекладу (навіть не упущення, адже пісні-то все одно є: просто без жодного запропонованого українськомовного еквіваленту), функція ідіоми в кіноперекладові ще менша, ніж у першоджерелі.

Про сімейне кредо з “Snow lands on top” частково розповіли вже в присвяченій власним назвам секції, однак маємо знову зазначити й тут, бо ж цей стійкий вислів породжує кілька варіацій із мовною грою. Волумнія створює римовані й наспівані висловлення на основі утвореної сімейним слоганом двозначності прізвища: першим із них є “Snow fell in the cage... It feel down in the cage, but it landed on stage”, доповнений іще одним формулюванням із мовною грою, “You are good at games”, в котрому “ігри” (й одночасно “Ігри”) аналогічно полісемантичні; другим є “Snow stormed down, it stormed down on his head. And now the boy is...”, що його завершення вона полишає Коріоланові (мало би бути римоване й доречно сюжетно “dead”, адже у попередній сцені той убиває одного з трибутів; він її пісеньку не завершує) (15). Кінопереклад втрачає риму, ритм і первинну інтонацію, через що натомість висловлення більш нормативні, хоч і образні. Надання переваги одному зі значень не є послідовним, адже спершу прямолінійно йдеться про ім’я (“Сноу опинився у клітці, Сноу опинився у клітці, наче один із них. На сцені.”), а згодом — про метафоричний сніг, відношення якого до Коріолана є менш очевидним, оскільки про нього глядачеві ніде не повідомляли (“Прийшла заметіль. Враз накрив його сніг, враз накрив його сніг і хлопчина...”) (14). Перший уривок видозмінює суть першоджерела (додане “наче один із них”) та уникає передачі трансформаційного характеру “падіння” Сноу — він *падав* у клітці, а *опинився* на сцені (бо ж Коріолан здогадався перетворити несприятливі обставини на маркетингову стратегію, падіння на приземлення згори), завдяки чому ланцюжок “опинився у клітці” — “один із них” — “на сцені” вважаємо менш послідовним. У другому випадкові формуванню співвіднесення поміж “снігом” і “Сноу” додатково заважає “заметіль”, а кінець здається обірваним крізь менш прямолінійну риму (якщо ту переклад передбачав; на думку спадають “занеміг” та “побіг”, проте ні те, ні те не є достатньо репрезентативним щодо подій, про які йдеться).

Репліку декана Каски з “Finally. The sound of Snow falling” англійськомовна аудиторія легко ідентифікує як образну: перед цим була мовна гра Волумнії,

обставини Голодних Ігор не передбачають снігу буквального (літні Жнива), а тотожність Сноу зі снігом є усталеною на рівневі (кіно)тексту (15). Українськомовна аудиторія отримує “Нарешті. Звук падіння Сноу”, що без першоджерела є ані достатньо прямолінійним (який “звук” тоді?), ані образним, яким би й мало бути (14). Отже, навіть експліцитні асоціативні компоненти (висловлення Волумнії та Каски, пісня Люсі Грей) у кіноперекладові відношення до Сноу мають неочевидне й неусталене, тоді як імпліцитні (як-от “lands on top” та “topdog”, співвіднесення сім’ї з переможцями, що ретроспективно збагачує коментар про “underdog” з первинної трилогії) повністю упущені з огляду на мовну асиметрію.

Слід охарактеризувати й видозмінені стійкі висловлення, серед яких мовна гра в “all colors lead to Gray”, створеному за структурою прислів’я “all roads lead to Rome” (“всі дороги ведуть до Риму”) (15). Проблема перекладу тут та ж, що й зі “Сноу” — не встановивши причетності імені до кольору адаптують як “усі кольори ведуть до Грей”, тож у сприйнятті українськомовної аудиторії речення не є зрозумілим (“Грей” же не колір, як то є із “Gray” та “grey”); лише третя мова як джерело оригінального висловлення призводить до того, що зв’язок із ним збережений (14).

Подібних втрат зазнає і глузливе “fish out of the pond” (букв. “риба поза ставком”; замість загального “вода” доречне ситуативно “ставок”) про поранену Катніс, яка втікає од профі крізь водойму, і двозначне “on your mark” (“на старт”), вживане щодо трибутів, котрих підштовхують до позначок (11; 15). Перше перефразовують неспорідненою одиницею (“Куди ж ти тікаєш? Зажди!”) з геть іншою суттю (але подібним бажаним прагматичним ефектом залякування), а друге відтворене буквально, “станьте на місця” (10; 14). “Побачимо, чи врятують тебе пісеньки” передає суть модифікованого “sing your way out of [this]” (де зазвичай було би “talk”), однак ліквідує фразеологічний характер (15; 14). Загалом лінгвістична креативність, до якої вдаються персонажі, переважно знівельована.

Переклад усталених невидозмінених англійськомовних фразеологізмів частково залежить од того, чи ідентифікований їхній переносний сенс: до прикладу, у “not to have a pot to piss in” йдеться про бідноту й попри те, що історично нестача нічного горщика дійсно могла визначати соціальний статус, нині значення вже образне, не буквальне, тож ужиток “немає й нічного горщика” без культурної заміни чи образності наглядної у контекстові тогочасного Панему є невідповідним [67]. Разом із тим є і випадки успішного впізнання та подальшої осмисленої заміни, серед яких вартим цитування є приклад відтворення мовної гри з “up-and-coming [director]” (тобто на межі успіху) та “until I up-and-left” (“доки я не взяла-й-пішла”, повторення структури попередньої ідіоми) за допомогою вибудованої паралелі з небесними тілами — була “зіркою на небосхилі”, доки не стала “кометою” (13; 12).

У кіноперекладові “show [someone] up” перетворений на “задати [комусь] перцю”, що є культурною заміною; змінюється і смисл, адже первинна мовна одиниця повідомляє про пасивне засоромлення через демонстрацію своєї вищості, а перекладна — про активний розгром когось (11; 10). Водночас ситуативно ужиток цієї заміни є доречним, хоч і трансформативним змістово. До подібної заміни образів вдаються і для “[no] loose ends” (букв. “недоплетені кінці”), перекладеного як “жодних зачіпок” (15; 14).

Тематично перша частина й приквел зосереджені на Голодних Ігорах: Катніс бере в них участь, а Коріюлан є ментором Люсі Грей. З огляду на це, не дивно, що саме в цих фільмах найбільше стійких висловлень, котрі ілюструють знелюднення мешканців округів, демонстроване попередньо крізь оніми й реалії. Трибути є “a crop of recruits”, еквівалентно перекладений як “врожай учасників”, а найліпші з них — “the pick of the litter”, описово відтворене як “найкраще щеня” (11; 15; 10; 14). Первинно ідіома “bet on” була елементом арго злочинців, згодом — буквальним “робити ставку”, а тоді вже метафоричним “надавати перевагу”; у “Голодних Іграх” одночасно актуалізовані два останні значення, адже щодо долі трибутів справді можна битися об заклад [70]. Через це твердження Цинни,

“I’m not allowed to bet, but if I was, I would bet on you”, є мовною грою, втраченою в перекладові, де центральним стає значення “робити ставку”, маніфестоване кризь “я би поставив на тебе” (11; 10). Фразеологізм “play the game” вказує на когось, хто здатний на зміну своїх принципів і поведінки задля збереження свого статусу (або ж досягнення успіху загалом), однак у світові “Голодних ігор” щодо трибутів це висловлення набуває двозначності, через що можливе прочитання з “грати в грі” (й далі бути в ментальності Ігор); кінопереклад відтворює одиницю як “грати [з кимось]”, через що негативний імпліцитний смисл пов’язаний із Грами упущений — “грати” до того не є прозоро алюзійним, а маніпулятивний компонент забавляння доданий на заміну (13; 12). Так, Піта постає у ролі активного учасника, що приймає рішення самостійно, а не когось, примушеного брати участь у політичній кампанії задля виживання (“a piece in their games” — метафорична шахова фігура на шахівниці, як то він і передбачає у першому фільмові) (11).

Найбільш суттєвої трансформації в цій категорії зазнає вигадане авторкою (і дещо перефразоване у кіноадаптації “Балади”) прислів’я з “dress a turnip in a ballgown and it will still beg to be mashed” (букв. “[хоч ти] вдягни ріпу в бальну сукню, а вона все одно проситиметься, аби її потовкли”); українськомовним відповідником з необхідною презирливою конотацією вважаємо “вивези людину з села, а село з людини не вивезеш”) (15). Первинна одиниця містить жорстоку лексику (“mashed”) та імплікує, що єдиною детерміністичною функцією “ріпи” (під якою розуміють мешканку Другого) є перетворення на пюре, постачання поживи через себе. У кіноперекладовій версії актуалізована суть паремії та її образність (“вбери бульбу хоч у шати — зостанеться картоплею”), однак мінімізовані приховане насильство та об’єктивізація (“зостанеться” маркує беззмістовність спроб зміни, але оцінки “картоплі” як такої не дає) (14).

Детальніше соматичний код взаємодії Капітолію та округів розкритий у пропагандистській промові Сноу з “Переспівниці”, в котрій він накладає їхні образи на органи тіла: “Each district supplies the Capitol. *Like blood to a heart.* [...]”

To refuse work is to put the entire *system* in danger. The Capitol is *the beating heart of Panem*. Nothing can survive without a heart” (13). Метафора “the heart of [something]” не є незвичною (та притаманна українській мові також, переносне значення серця як суті чогось), проте порівняння округів із судинами, що постачають кров-ресурси до серця-Капітолію, наголошує саме на первинному порівнянні, з якого походить вислів. У цьому контексті й ніби очевидна “system” як “система” одночасно ще й інтерпретована як “організм”, система органів. Українськомовний кінопереклад відтворює цитований попередньо уривок досить буквально (“Капітолій — це живе серце Панему”; заміна “beating”, “той, що б’ється”, на більше загальне й од того менш образне “живий”), що складнощів не викликає, адже фундаментальна метафора близька обом лінгвокультурам, але послаблює вплив частково, зокрема через однозначну “систему” (12). Ідіома “as one”, з якої Сноу розпочинає виступ (“Tonight I address all of Panem *as one*”, подвійно і як “одночасно”, і як “воєдино”), у перекладові опущена (“Я звертаюсь до всього Панему”; випадає і “сьогодні”) й це рішення теж потенційно обмежує зможу українськомовної аудиторії ідентифікувати стилістичні ознаки промови, спрямовані на переконання слухачів у нерозривності округів і Капітолієм (13; 12).

В окремій од цього сцені вживаний щодо повстанців фразеологізм “lose heart”, “втратити віру у свою спроможність чогось сягнути” [67]. Його можна перекласти буквально як “втратити серце” (13). Попри те, що вона використана перед промовою, рішення підбору цієї ідіоми нам здається осмисленим, бо ж воно посилює цілісність системи образів крізь фільм. З огляду на це (а також спорідненість смислову “серця” в українській мові, адже воно має значення “органу людини як символу зосередження почуттів, настроїв, переживань”), хибна інтерпретація та нівелювання метафори серце-Капітолій у підборві “бракувати відваги” впливає на глядацьке осмислення тематичних компонентів фільму негативно [26].

Іншим наскрізним образом у “Переспівниці” є вогонь — він фігурує і агітках Катніс, і в лексиці, утилізованій персонажами поза ними. Вчинок Катніс на арені став “a lightning rod for” (букв. “стрижень блискавки”; “гromовідвід для”) повстання, а поширення інформації про нього — пролиття світла, “shed the light on” (13). Ті, кому бракує знань про повстанську діяльність, це ті, кого тримають у темряві, “keep in the dark”, а виснажена тривогою головна героїня — вигоріла, “burned out” (13). Ці стійкі висловлення супроводжують і метафори новостворені (або ж менш усталені): революція це “a tender flame”, “тендітний вогник”, пломені якого треба розпалювати (як-от у “stroke the fire of the rebellion”), аби й далі була змога електризувати (“electrify”) націю (13). Так, збереження смислового зв’язку Катніс-революція-вогонь є нагальним. Деінде кінопереклад до цього вдається (“пролити світло” та “бути в темряві”, вживане варіативно поряд із “вважати, що комусь брешуть” для передання й буквальної суті; “спектися”), деінде — ні (“те, що надихне”) (12). Перекладацькі рішення передбачають урахування протистояння форми й змісту у цьому випадкові, адже там, де пріоритетом є образність, менш наглядним є значення та стійкість висловлення (котре українською перетворене на новотвір, є незвичним), а там, де переважає зміст, меншу роль грає тематика “вогню”.

Щодо стійкості висловлень: пропаганда та її створення є одним із центральних компонентів третього фільму, тож глядач має змогу зазирнути за куліси й прослідкувати шлях формування слоганів Сноу, Койн та Переспівниці. Протиставленими є невдалі намагання Катніс повторити завчений текст, котрий мав би слугувати мотиваційним закликком для повстанців (“we fight, we dare to end this hunger for justice”, написане з указівкою на “hunger” у “Hunger Games”, а також повторенням опозиції свої-чужі “we”; кіноперекладацька версія стилістичні характеристики пропаганди губить: “ми бились для того, щоб втамувати жагу правосуддя”), та її щирі спонтанні висловлення, які набувають стійкості через подальший ужиток бажаною аудиторією (“Fire is catching!”, частково відтворює англійськомовну назву другого фільму, перекладене як

“Вогонь поширюється!”; лаконічне “If we burn, you burn with us!”, адаптоване як розширене “Якщо ми згоримо, згорите і ви *також!*”) (13; 12).

На наближеності Койн до Сноу наголошує вкотре ще й підібраний нею слоган — “one people, one army, one voice”, перефразований неспорідненою одиницею зі зміненим порядком у “єдине прагнення, єдина армія, єдиний народ” (13; 12). Оскільки кінопереклад вдається до упущення “as one” та заміни “голосу” (фізіологічного) на “прагнення” (абстрактне), проведення паралелі на рівневі висловлень для українськомовного глядача ускладнене.

У “Переспівниці” звернення Сноу не є досить успішними, аби породити стійкі висловлення (попри демонстровану фільмом спробу: його промови містять повтори однакових формулювань, центром котрих є “order”, порядок), утім попередній вплив капітолійської пропаганди спостерігаємо крізь побажання “May the odds be ever in your favor” (букв. “Нехай перевага буде завжди на вашому боці”, де “odds” ще й позначає шанси перемоги у грі), створеного, як дізнаємося у “Світанкові над Жнивами”, Волумнією на честь двадцятип’ятиріччя Ігор (11; 6, ст. 268). Етимологічно можемо прослідкувати відношення поміж “шансами” у висловленні та введенням системи ставок на трибуні; у кіноперекладові воно зникає, адже ті замінені на узагальнену “удачу”. Зникає також і актуальна сюжетно-тематично стійкість висловлення: воно адаптоване то як “І нехай тебе супроводжує удача” (наглядно цитоване звідкись завдяки незвичному початкові з єднального сполучника; суперечливе перекладацьке рішення з “ти”, оскільки звернення орієнтоване на значну кількість слухачів), то як “удача на твоєму боці” (у репліці Гейла, який дослівно повторює первинне формулювання в оригіналі) (10). Щодо Гейла: одразу опісля ж він цитує (ідентифікуємо завдяки тій інтонації, якою перекривлюють капітолійців мешканці Дванадцятого) прецедентний текст, пропагандистська інтенція якого ще більш виразна в перекладові, де використали дієслова у наказовому способі та коротше формулювання (“Вболівайте і оплакуйте!”; порівняймо з “You root for your favorites. You cry when they get killed”) (11; 10). Так, Капітолій має свої

стійкі та прецедентні висловлення, поширені в округах примусово, але ті так і не набули нейтральної оцінки, що її мають у Капітолії (тому їх у фільмах і менша кількість).

Характеризувальними щодо мовлення капітолійців є їхні вигуки — “What in the gem of Panem!” (15). Тут уже немає жодних згадок про Бога, які з’являлися перед тим у мовленні мешканців Дванадцятого; сакралізованою натомість є столиця, перифразою котрої є “the gem of Panem” (букв. “коштовність Панему”). Українськомовний кінопереклад надає перевагу дослівному варіантові з “Що за перли Панемські!” (14). Першим недоліком цього рішення є смислова невідповідність — “gem” співвіднесений у кількох словниках із “перлиною” (і ситуативно може бути доречним, коли заміна одиниці не є ключовою), проте насправді втілює або коштовність загалом, або саме коштовний камінь [67; 2]. Другим недоліком є несприйняття аудиторією перекладу очевидної для аудиторії першоджерела алюзії на гімн Панему, вживаний під час Чорних Часів та на початкові післявоєнного періоду, з огляду на упущення перекладу його початку, наспіваного мадам Бабусею (“Gem of Panem, Mighty city, Through the ages you shine anew”) (15). Третім недоліком є заміна базування вигаданої конструкції на конструкціях справжніх, “What in the world!” чи “What in the name of God!”, котрі виражають подив нейтрально (чи й із власне звертанням до вищої сили), на ті, котрі виражають його негативно (“Що за маячня!” чи “Що за нісенітниця!”), через що втаємничені “перли панемські” сприймаємо як щось лайливе. Позиція Капітолію як коштовного серця Панему, сакрального наглядча за іншими округами (згадаймо про конструкції з метонімією, як-от “Capitol tells to keep rolling” та “Capitol is watching”, що зображують Капітолій як єство, вище ієрархічно за інших), є значимою для розуміння соціального ладу дистопії, тому описані вище втрати призводять до менш впливового світобудування у перекладові (15).

Згадаємо ще про побажальну конструкцію “Happy Hunger Games!” та стійку фразу “Ladies first” (11). Перша допомагає визначити роль Голодних Ігор

у дистопійній реальності франшизи, постановивши їх як щось, що святкують (іще й регулярно: за прикладом “Happy Halloween!” чи “Happy Holidays!”); переклад має перепону з ліпсинком, тому відтворення у кількох формах: і “Вітаю з Голодними Іграми!”, і “Щасливих Голодних Ігор!” (10). Друге значеннєвої зміни не зазнає, проте контекстуально недоречно звичайне у незвичайному контекстові жеребкування; відтворене як “спершу дами”, що повертає нас до згаданої попередньо культурної непослідовності з “леді”, “пані” та тепер іще й “дамою”.

Вважаємо важливим проведення паралелі поміж перекладом мовної гри загалом та мовної гри на основі стійких висловлень зокрема. Складнощі перекладу, крізь які упущене актуалізоване мовцями друге значення (чи то метафоричне, чи то буквальне) усталеної конструкції, домінують і в перекладові мовної гри на основі полісемантичних слів: до прикладу, в “How are you finding Capitol?” подвійно осмислене “find” і як “знаходити”, і як “вважати”, тому ведучий жартівливо просить, аби Піта не казав, що “з мапою”, бо ж питає про значення друге; в перекладові виходить однозначне “Як тобі Капітолій?”, тож подальший коментар втрачає зміст — “Не кажи, що гарний” (11; 10). Послідовне нівелювання мовної гри впливає на сприйняття аудиторії, адже разом із нею зникає елемент контрасту формату “комедійного шоу” з форматом “битви на виживання”.

Отже, стійкі висловлення характеризують як мовлення дистопійної реальності загалом, так і мовлення окремих її персонажів зокрема. Оскільки в них активно фігурують аналізовані попередньо оніми та реалії, неосмислене рішення перекладу одиниці однозначно (як-от трапилося зі “Сноу” та “Треї”) має наслідком проблему беззмістовності перекладеного буквально висловлення та похідної од нього мовної гри. Складнощі перекладу виникають також через недоступність еквівалентного відтворення, бо ж деякі з одиниць вигадані й не мають ані необхідної культурної заміни, ані власне культурного еквівалента. З огляду на це, кіноперекладачі деінде обирають поміж збереженням форми

стійкого висловлення (й заміни чи то більш нейтральним, чи то більш загальним українськомовним відповідником) та збереженням його змісту (буквального чи метафоричного).

2.3. Збереження цілісності кінотексту в кіноперекладові “Голодних ігор”: титри, надписи, пісні та ліпсинк.

Дистопійну реальність “Голодних ігор” визначають не лише ті мовні одиниці, що їх озвучують у діалогах, а й ті, що їх співають, читають, шепочуть, пишуть. На відміну од інших фільмів, де світобудівний елемент є незначним, більш міметичним, аніж фантастичним, у цій франшизі надписи на стінах будівель, потягів, огорож мають сюжетно-тематичне значення, повідомляють глядачам про різниці (й подібності) між їхнім світом та світом дистопії. З огляду на це, уникнення перекладу таких елементів оповіді призводить до значних смислових упущень. Водночас і переклад кожної одиниці ускладнений тим, що вони часто є фоновими, допоміжними, а не основними, тож їхнє усне називання може призвести до недоречного зсуву фокусу.

Однією з функцій текстового візуального супроводу є введення імен персонажів до історії: аудиторія бачить портрет Рути й надпис “RUE” одразу після того, як Піта вказує на безіменну дівчинку, через що дізнається про неї ідентифікаційно ще перед тим, як це власне озвучують потому під час інтерв’ю трибутів; у “Баладі” більшість трибутів (одинадцяторо) названі вперше крізь надписи на екрані, створені за формулою “номер округу” та “перше ім’я” (як-от “DISTRICT 10 BRANDY”) — без їхнього перекладу деякі персонажі так і лишаються для українськомовних глядачів безіменними (11; 15). Подібно зникають декотрі з однокласників Коріолана, імена котрих декан зачитує з демонстрованої протягом хвилини картки зі списком менторів та їхніх підопічних (“Florus Friend”, “Urban Canvill”, “Jo Jasper”) (15).

Сам список є також ще й світобудівним, адже завдяки ньому дізнаємося про запланований розподіл менторів до певних округів; схожу (або й більш значну, оскільки цей елемент геть не зачитаний, відмінно од списку) роль має і

таблиця ставок у першому фільмові — крім деталей будови, віку та передбачених шансів перемоги трибутів, вона також уперше вводить до історії державну систему азартної гри, участь у якій беруть цілі сім'ї (яких бачимо одразу ж опісля в черзі) (11). Без неї слова Цинни про ставки (двозначні в першоджерелі, однозначні в кіноперекладові) ще менш зрозумілі, адже українськомовна аудиторія інформації з таблиці не має, тож про систему може тільки здогадуватися.

Деінде упущення надписів на позначення об'єктів до складнощів інтерпретації не призводить (до прикладу, й без того знаним є пекарський статус сім'ї Піти, тому вивіска з “BAKERY. FRESH BREADS. BISCUITS” посилює ефект занурення, але нової інформації не пропонує; у діалогові Сенеки й Луції вже йдеться про маніпулювання ареною, через що глядач може припустити суть надписів “SECTOR 170 TREE PLACEMENT” та “PEDESTAL MINES”), проте інколи вони ілюстративного опису не мають, а суттєві деталі, актуальні для дистопії, надають: у “Баладі” першим же кадром Дванадцятого є графіті із зображенням старшого працівника шахти разом із шахтарем-дитиною, котре супроводжує надпис “True work is: district 12” (“Справжня робота це: округ 12”); згодом спостерігаємо, що округ заповнений настінними надписами “HONOR” і “DUTY”, “Честь” та “Обов'язок”, поряд із якими висять пропагандистські плакати — “LOYALTY TO PANEM”, “Відданість Панемові”, утилізовані символічно у сцені розмови Коріюлана та Люсі Грей про план утечі (11; 15).

Непоследовним є рішення й усного відтворення назви округів: у першому фільмові маємо зачитані титри “Дванадцятий округ” та “Одинадцятий округ”, тоді як у третьому “Сьомий округ” лишають неперекладеним англійськомовним надписом (10; 12).

У першій частині площа, на якій проводять жеребкування, оточена потягами із повтореними гербом Панему та надписом — “CAPITOL COAL”, “Вугілля Капітолію”; як зазначає художник-постановник Філіп Мессіна, до цього вдалися з метою наголошення на тому, що Дванадцятий не зберігає

продукти свого ж виробництва, бо ті апріорі їм не належать [57]. У “Баладі” потяг, котрим прибувають трибути, позначений як “DISTRICT — CAPITOL”, через що можемо припустити наявність єдиної залізничної системи (таке собі “усі дороги ведуть до Капітолію”), а той, котрим рушає назад додому Коріолан, маркований як “PANEM FUEL”, “Пальне Панему” (11; 15). Обидва надписи, що втілюють відсутність приватного виробництва та належність виробництва округів системі, лишаються без перекладу, хоча “Округ — Капітолій” озвучують (14). Так, наглядний єдиний критерій виокремлення “вартих перекладу через озвучення” текстів у текстові прослідкувати неможливо.

Натомість можемо прийти до певного висновку щодо тих, котрі таки перекладають: якщо повноцінне прочитання потребує зупинки фільму, то обирають найбільший надпис/заголовок, який відтворюють усно (так трапилося із “Повідомленням про виселення за несплату”, вигаданою книгою “Розділай і владарюй” та есеєм Коріолана для Волумнії, “Голодні Ігри”; документ про переведення до Восьмого перекладають як лаконічне “Переведення”, а документ про переведення до Другого згодом як “Переведення. Другий округ”) (14). Якщо надпис демонстрований без супровідного мовлення, ймовірно отримає своє перекладене зачитання: двічі згадане усно попередження з “Обережно! Щуряча отрута!”, підписані речі “Плінта Седжана” та його ж “Диплом”, а також дощечка з надписом “Dr. Volumnia Gaul. Department of War”, що її скорочують до “Волумнія. Департамент війни” (порівняймо з упуценими “RECORD” та “PLAY” попередньо у цій сцені, під час демонстрації яких глядачеві йде фонова розмова) (14). Це рішення про створення дубляжу чистого, без доданих субтитрів, за допомогою котрих можна було би компенсувати надану візуально інформацію там, де її озвучення здається недоречним, є послідовним, однак його ж послідовність має негативний вплив на тямущість аудиторії: про ставки на Люсі Грей та причинно-наслідковість їхньої кількості з її публічним виступом вона дізнається, адже про це кінопереклад повідомляє (“Люсі Грей. Внески”), а про сюжетну арку підвищення й падіння популярності Ламіни, втілену через

подібний фокус камери на зображенні трибутки поряд із “ODDS” та “DONATIONS” — ні (15; 14). Оскільки передсмертні слова Цинни до Катніс, занотовані у журналі поміж малюнків, не мають українськомовного відтворення, емоційний вплив згадки фрази з першого фільму, “I’m still betting on you!” (“Я все ще роблю ставку на тебе!”), нівельований (13).

Цей нюанс (і те, як він руйнує цілісність оповіді) менш помітний у первинній трилогії, адже та містить менше втілених візуально мовних одиниць (порівняймо сімнадцять і дванадцять відповідно проти сорока). Крім того, “Переспівниця” різниться домінуванням аббревіатур і цифрових надписів, притаманних Тринадцятому; хоч деякі з них і можна декодувати (“L30” — “Level 30”, “Поверх 30”), вони важливими є не сюжетно, а образно, бо ж створюють ефект очуження для англійськомовних глядачів (13). Так, їхнє упущення в перекладові лише посилює смислову дистанцію, що й відповідає (ймовірним) намірам творців фільму.

Слід зазначити також про два окремі випадки використання позначки “live” (цебто “наживо”) в “Переспівниці” й “Баладі” та їхню комунікативну роль: надпис “LIVE CAPITOL TRANSMISSION” посеред інтерв’ю полоненого Піті спершу сприйнятий як правдивий, а згодом, коли в наступному інтерв’ю той очевидно зазнавав впливу тортур проти тривалого часу, вже осмислений як обман, Капітолієва маніпуляція відеозаписами; промова Волумнії дубльована через субтитри внизу екрану телебачення разом із уточненням “LIVE. DR. VOLUMNIA GAUL”, про неправдивість чого глядач дізнається, коли одразу ж після перегляду запису Коріюлан зустрічає її в іншій частині будівлі (13; 15). Так, персонажі зважають на надану їм (та аудиторії) інформацію та приймають відповідні рішення; завдяки упущенню “наживо” вчинки Катніс та Коріюлана мають менш наглядне підґрунтя, а рівень контролю дистопійної держави над отриманням новин її громадянами лишається невисвітленим.

Незвичною перепоною для кіноперекладу є (майже) беззвучний шепіт вустами: той передбачає, що глядач самостійно зуміє декодувати вимовлене

губами висловлення, й не потребуватиме додаткового пояснення, а також переважно не може бути компенсованим кризь дублювання — сцена має зберегти мовчазний характер. Першим випадком такого мовлення є “It’s okay” (“Все гаразд”), спрямоване од Гейла до Катніс під час Жнив; він же й вдруге шепоче “War. Terrible war” (“Війна. Жахлива війна”), перекривлюючи пропагандистське відео, що його примусово показують під час церемонії, аби розсмішити головну героїню (11). Востаннє у першому фільмові без голосу промовляє Піта, коли закликає Катніс вистрілити, “Shoot”, проте сказати вголос цього не може, не повідомивши одночасно про їхні наміри ворогові (11). Всі три приклади з різних причин не передбачають заміни дубляжем, тож рішення упустити їх (адже до субтитрування не вдаються ніде) не є непередбаченим, хоч і є прикрим — цитування агітки додатково наголошує на її повторюваності, щорічних спробах пропаганди, та неповазі головних персонажів до цих спроб (10). У “Переспівниці” Плутарх шепоче слова промови Койн, доки вона ту презентує, і в цієї сцени суть подібна — “elected, not imposed upon us” (“де лідерів обирають, а не нав’язують”) є текстом завченим, написаним попередньо, а не спонтанним; попри розбіжність артикуляції, звуковий супровід перекладеного монологу Койн вможливорює читання рухів вуст Плутарха (13).

Різняться поміж цієї категорії ліпсінку сцена з Арахною в “Баладі”, де та шепоче “Okay, sure” — гучність мовлення незначна не через сторонні обставини, а через те, що вона спрямовує іронічну ремарку до Коріолана поміж колективного комунікативного акту, тому почути її має тільки він і ми, аудиторія (15). Врахувавши це, кінопереклад відтворює у дубляжеві її репліку як тихе “О так, звісно” (14).

Зазначали раніше про функцію пісень у “Баладі” (і для Кові зокрема, і сюжетно-тематично загалом) та часткові втрати, до котрих призводить їхнє упущення (початок гімну Панему, з якого адаптували суто останнє речення, “...перед тобою схилили коліна і кляту любові дамо”); нині мусимо детальніше

описати інші втрачені пісенні елементи, кожен із яких, окрім естетичної, має певну смислову роль.

Вперше спів Люсі Грей лунає на Жнивах, коли та зі сцени підхоплює розпочату Мод Айворі мелодію, “Nothing You Can Take From Me” (15). Пісня-протест стверджує: “те, що ви можете відібрати, не варте утримання”; з неї аудиторія дізнається про життя Люсі Грей перед подіями фільму (“можете забрати мого па, але його ім’я — таємниця”, “не заберете мого багатства, бо воно лиш чутка”; тут і далі пропонуємо свій якнайменш стилізований переклад уривків) та її ототожнення зі спільнотою Кові — охоронців історії, переданої за допомогою фольклору (“не заберете мого минулого, не заберете моєї історії”) [15]. Фільмова версія дещо різниться од книжкової, тому її фіналом є вигук “you can kiss my ass!”, “в сраку мене поцілуй!” (15; 14). Без контексту попередньої частини пісні, котру упускають, він здається елементом подальшого мовлення персонажки, а не її складовою.

Вдруге Люсі Грей співає на камеру перед капітолійцями, аби зібрати пожертви спонсорів, й цього разу виконує свою пісню, присвячену колишньому коханому, чия зрада призвела до маніпуляцій із жеребкуванням та подальшому виборів дівчини як трибутки (“школа, що я ставка, яку програв Жнивам ти, то що ж ти поробиш, як до могили я йду?”) (15). Вибір є вдалим, адже, як спостерігає Коріолан, оповідь про трагічне кохання викликає сльозливу реакцію у слухачок. Разом із тим текст пісні викликає в нього ревності — “пустивсь ти на пси, своїми чарами жила я”, “як пролунає дзвін, *коханий*, одним лишишся ти” (15). Під час зустрічі згодом Коріолан питає Люсі Грей про те, кого саме вона оспівувала, на що вона розповідає про Біллі Тоупа (15). Оскільки пісня не має жодного перекладу, єдину інформацію про неї для українськомовного глядача повідомляє реакція, що її візуально спостерігає Коріолан, а його питання вириває нізвідки (14).

Наступна пісня — кінець Голодних Ігор, під час якого отруйні змії вкривають тіло Люсі Грей. Коріолан підкинув до їхнього вольєра хустку з її

сльозою, тому, призвичаєні до запаху, вони на неї не нападають. Випущення змії на арену, утім, задумане як смертельне покарання для трибутів, тож Волумнія не має наміру дозволити єдиній вцілілій Люсі Грей перемогти. Через її спів глядачі припускають, що той зачарував змії, як він зачарував і їх, тому благають Волумнію, аби оголосила переможницю; суспільний тиск кульмінує у виживанні Люсі Грей (15). Текст цієї пісні дещо менш важливий буквально, адже не надає актуальної сюжетної інформації (крім збереження релігійних переконань у Дванадцятому на цьому етапові), однак саме текст і пояснює глядацьку реакцію — то є чутлива пісня, що її Кові співають на прощання з померлими під час поховання: (версія Марії Пухлій) “Ти рвешся на небо, в ясне потойбіччя, а я зачарована ним, але, щоб відлетіть, мушу дещо зробити отут, в поцейбіччі старім” (1, ст. 371–5).

Вчетверте спів Люсі Грей присвячений страченому Арло Чансові, приреченому на смерть через хибне звинувачення у вбивстві “трюх”, та його коханій, Ліл, котру він прощально закликає втікати (15). Тут аудиторія має дізнатися про передісторію виникнення “The Hanging Tree” — пісні Катніс, успадкованої од її батька та переданої далі символічно повстанцям (13). У “Переспівниці” її перекладають як “Дерево страстей” та відтворюють як у початковій сцені співу головної героїні, так і в подальшому підхопленні масою повстанців; фільмовий переклад тут різниться од перекладу книжкового, а сама пісня виконана одразу зі зміною, котру в книзі Плутарх додає пізніше, заміною “намиста з мотузки” на “намисто сподівань” (12). У “Баладі” Люсі Грей наспівує перший куплет, після чого лише її голос продовжує спів за кілька сцен потому, однак відсутність перекладу (та видозмінене виконання мелодії у приквелі) ускладнює розпізнання двох версій однієї пісні як тотожних (14).

“Балада Люсі Грей” ґрунтована в поезії Вільяма Вордсворта (“Люсі Грей, або ж Самотність”) та передбачає подальшу долю персонажки: батько закликає доньку однести до іншого міста ліхтарика для матері, аби та не загубилася посеред завірюхи, зі сподіванням, що обидві успішно повернуться додому, проте

снігопад настав раніше, ніж батько передбачив, а донька так і не дійшла до матері — коли батьки рушають шукати дівчинку, знаходять тільки її обірвані серед дороги сліди, мовби та злетіла до неба серед кроку [91]. Так, доля дівчинки є таїною: “все ж дехто каже і сьогодні, що та — жива дитина, що можеш стріти любу Люсі Грей десь посеред глушини” [91]. Наприкінці “Балади” Коріолан стріляє в Люсі Грей, після чого аудиторія чує шум падіння, однак її тіла не бачить — думка про те, що вона зуміла вижити й утекти, переслідує Сноу протягом його життя. З огляду на це, сенс пісні та питання Коріолана про те, що ж вона означає, є вкрай нагальними. Перекладу вона не має, тому українськомовний глядач знову не має змоги впізнати причину питань Коріолана та пов’язати Люсі Грей із балади з Люсі Грей із “Балади” (14).

Останньою піснею є “Pure As The Driven Snow” та через упущення в перекладові джерело її натхнення українськомовному глядачеві невідоме, як і іронія виконання цієї пісні (“Спитав про причини — їх маю три і двадцять. Ось чому я вірю тобі — ти чистий, мов незайманий сніг”) перед та під час сцени вбивства Мейфеїр Коріоланом (15).

Є також і фонові пісні, але декодування їхнього тексту потребує уважного перегляду фільму, а зміст скоріше додатковий, аніж незамінний, через що рішення про упущення тут здається більш виправданим. Так не можна схарактеризувати згадані попередньо пісні: їхнє упущення можна пояснити домовленістю з дистриб’ютором, авторськими правами чи й просто популярністю виконавиці, однак це пояснення ліпшим перекладацьким рішенням його не робить — у “Баладі” українськомовний глядач послідовно позбавлений балад. Цей підхід різниться од того, котрий обирали раніше в “Голодних іграх” та “Переспівниці”: окрім “Дерева страстей”, лунає в перекладові й колискова, написана Сюзанною Коллінз, яку відтворюють двічі без будь-яких розбіжностей (10; 12).

До категорії “текстів у текстові” належить також той пропагандистський фільм, що його цитує Гейл. Доданий у кіноадаптації завдяки розширення точки

зору од сприйняття Катніс до третього оповідача, він є першим прикладом “ргоро”, “агітки”, який спостерігаємо на початкові франшизи. Нам він важливий у контекстові дистопії, адже пов’язує довоєнне минуле із післявоєнним сьогоденням (“[...] пішов проти держави, яка його годувала, любила і захищала”; “Ось так ми пам’ятаємо наше минуле. І ось так ми захищаємо наше майбутнє”), вибудовує причинно-наслідковий зв’язок між діями округів і покаранням Капітолію (“Коли зрадники були переможені, ми заприсяглися як нація, що більше ніколи не допустимо цього знову. Тому було вирішено, що кожного року [...]”), а також наголошує на єдності різних народів і культур (“брат пішов на брата”) (10). Вартими згадки тут є “Thirteen districts”, перекладені як “Тринадцятий округ”, що викривлює зміст першоджерела та ілюструє нашу тезу про навмисну подібність власної та загальної одиниці в називанні округів (11; 10).

Насамкінець зазначимо про кілька інших перекладацьких рішень, які впливають на сюжетно-тематичну цілісність: перетворення “I’ll still cook you” (букв. “Я все одно тебе приготую”) на “Я тебе годую” нейтралізує твердження Катніс та змінює сприйняття взаємин між нею та котом Прим, а “коли трибут стає жертвою” трансформує суть “when a tribute becomes the victor” (“коли трибут стає переможцем”) у протилежну, обирає інший бік оповіді; подібно до цього ж в оригінальній “Баладі” Тигріс запевняє Коріолана, що декан його не ненавидить (“Dean doesn’t hate you”), а в кіноперекладові натомість підтверджує його думку (“Декан тебе ненавидить”) (11; 10; 15; 14).

Отже, кінотекст різниться од тексту звичайного своєю мультимодальністю, котра має бути врахованою в перекладові задля збереження цілісності твору. Надання переваги лише одному різновидові перекладу, дубляжеві, унеможлиблює компенсування неперекладних у дублюванні компонентів кінотексту крізь субтитри, чим лімітує глядацьке сприйняття.

Висновки до другого розділу.

Проведене нами дослідження демонструє декілька спільних перекладацьких тенденцій поміж трьома кіноперекладами.

По-перше, кожен із них тяжіє до уникнення утворення нової одиниці, якщо є змога цього оминати через візуальну репрезентацію цієї одиниці або ж її (поверхнево) незначну роль у контекстові: так, у “Переспівниці” геть упущені “Buttercup” і “escort” та узагальнена як “радар” власна назва “Doppler”; в “Баладі” звертання до “СС”, прозваного відповідно крізь аббревіатуру “Clerk Carmine”, узагальнено адресоване як “друзе”, а в “Голодних іграх” квазіреалія “nightlock” узагальнено пояснена як “отруйна ягода”. Оскільки дистопії притаманні новотвори, мовні одиниці з незвичним/відозміненим значенням, рішення їх нейтралізувати, узагальнити чи упустити призводить ще й до втрати жанрово-стилістичної характеристики, окрім очевидної втрати буквального смислового наповнення. Деінде ці втрати спричинені незмогаю декодувати функцію первинної одиниці — наглядним тут є приклад “переспівниці”, котра в першій частині є недоречно загальною “пересмішницею”, завдяки чому модифікаційність та навмиснення очуження, що їх має відчути англійськомовна аудиторія, стають недоступними для українськомовних глядачів.

По-друге, перекладачі кінотекстів вдаються до самовиправлення та уточнення там, де нееквівалентність попереднього перекладацького рішення вочевидь осмислюють як впливову: крім “пересмішниці”, такої ж зміни зазнає “Прім”, замінена в третьому фільмові більш промовистою “Прим” (од “Примули”). Є й випадки, втім, де зміна перекладацької стратегії відтворення одиниці ймовірно вмотивована відсутністю єдиного списку-словника перекладених попередньо онімів та реалій, бо ж заміна транскрипційного “Флікермен” на транслітераційного “Флікерман” не має значного сюжетно-тематичного виправдання.

По-третє, попри відсутність укладеного єдиного словника перекладацьких рішень, стратегії є подібними для кожного з кінотекстів. Обравши для першої

частини дубляж, переклад серії фільмів “Голодних ігор” послідовно дотримується цього рішення. Оскільки зображення дистопійної реальності різняться поміж трьома частинами, дотримання єдиного принципу дублювання без залучення гібридного формату кіноперекладу з додаванням субтитрування призводить до втрати ключових мовних одиниць, котрі першоджерело подає у формі надписів і титрів. Подібні складнощі виникають і зі сприйняттям антропонімів у “Баладі”: коли кількість наглядно промовистих антропонімів була меншою, смислова втрата через їхнє транскодування була менш значимою; через те, що “Балада” містить найбільшу кількість антропонімів, значна кількість котрих є очевидно (без потреби в поясненні для англійськомовного глядача) промовистими й прецедентними, дотримання транскодування призводить до смислової втрати.

Четвертою спільною тенденцією є осмислена культурна заміна чи нейтралізація одиниць, відтворення яких без зміни ускладнює глядацький досвід чи то через відсутність прямих відповідників, чи то через хибну асоціацію. До першої категорії належать незвичні новотвори, що не мають ключової сюжетно-тематичної ролі, як-от “Лисиця” замість “Foxface”, та тематичний блок мовних одиниць, спрямованих на знелюднення групи персонажів — “коротунка”, а не “runt girl”, та “вбери бульбу хоч у шати — зостанеться картоплею”, а не “dress a turnip in a ballgown and it will still beg to be mashed”. До другої категорії належать одиниці, характер котрих для перекладачів не був зрозумілим: хибно артикульоване “mender” стає згрубілим “кент”, а культурно-специфічне “prohibition” інтерпретоване як буквальне “обмеження”, де мав би бути “сухий закон”.

Водночас декотрі з перекладацьких тенденцій таки різняться. З огляду на те, що мова дубляжу є симуляцією живої мови, вважаємо промовистим поступове введення до кіноперекладу форм кличного відмінка. Од трьох у першому фільмові до чотирьох у третьому та одинадцяти в нині останньому. Ця зміна є особливо помітною саме завдяки вищезгаданому домінуванню

транскодувань і запозичень: “Піта” дійсно не має усталеної форми кличного відмінка, бо ж є квазіантропонімом, тож винайдення її за принципом українськомовних справжніх антропонімів (“Піто”) передбачає прийняття рішення про потребу передачі функції звертання ще й морфологічно, а також певного одомашнення одиниці, природного введення в структуру мови перекладу. Подібно можемо окреслити введення вжитку фемінітивних форм. Їхня кількість загалом усе ще є незначною (2 мовні одиниці), проте “архітекторку Ігор” там, де попередньо був лише “командувача” на позначення “командувачки”, сприймаємо як передвісник світоглядної зміни, прийняття не тільки використання усталених фемінітивів, а й їхнього винайдення.

ВИСНОВКИ

Проведене дослідження присвячене визначенню особливостей українськомовного аудіовізуального перекладу жанрово-специфічних (дистопійних) кінофільмів та відсутності чи послідовності спільної стратегії перекладацьких рішень вітворення кінографічного матеріалу українською, розглянутому з погляду збереження цілісності кінотексту та дистопійних домінант.

Дубляж як різновид аудіовізуального перекладу накладає технічні обмеження на перекладацькі рішення, адже кіноперекладачі для дублювання мусять зважати на синхронізацію нової звукової доріжки з незмінним візуальним супроводом, а також симулювати живу мову, попри запланованість реплік крізь переклад та потребу відповідності першоджерелу. Жанрово-стилістичні домінанти дозволяють виокремити характеристики, завдяки ужиткові котрих первинний кінотекст транслює свою ідею та взаємодіє з аудиторією, тож їхнє виокремлення, декодування та подальше еквівалентне відтворення призводить до виготовлення цілісного адекватного перекладу, який має спільну з першоджерелом мету, хоч і спричинені мовною асиметрією та обмеженнями дубляжу методи її досягнення. Аналіз перекладацьких стратегій та рішень крізь призму жанру також актуалізує роль перекладача як читача кінотексту — аби перекласти кінографічний матеріал відповідно до окреслених вище завдань, перекладачеві необхідно стати “ідеальним читачем”, спроможним помітити ці жанрово-стилістичні особливості та інтерпретувати їхній вплив на твір загалом та кожен окрему сцену зокрема. Перекладацьке завдання додатково ускладнене елементом серійності матеріалу нашого дослідження, адже незавершеність створення франшизи передбачає потенційні смислові зміни у наступній частині,

змога еквівалентного перекладу яких обмежена прийнятими попередньо рішеннями; так, виникає дилема вибору поміж послідовним відтворенням (із утратою привнесеної наступним фільмом/книгою нової суті) та порушенням послідовності задля досягнення задуманого першоджерелом впливу на аудиторію.

Складнощі, наслідком котрих у кіноперекладові серії “Голодних ігор” стало нееквівалентне відтворення жанрово-специфічних доміант, можна пов’язати з тезою про перекладача як “ідеального читача”: аби вигадати новотвір, відповідний до функцій новотвору першоджерела, кіноперекладач мусить ідентифікувати новотвір, прослідкувати історію його створення та знайти відповідну українськомовну основу та способи її модифікації. Незмога визначити новотвори як такі призводить до втрати їхнього навмисне очужувального характеру, котрий у першоджерелі компенсує доступність для англійськомовної аудиторії етимологічного дослідження, визначення суті чи то самостійно, чи то за допомогою авторської вказівки (як то трапилося з “Катніс”, смислове наповнення імені якої розкриває ілюстративно приквел, “Балада про співочих пташок і змії”).

Натомість ці неідентифіковані новотвори або ж узагальнені (“пересмішниця” замість “переспівниці”; 10%), або ж нейтралізовані (“накачали” замість “hijack”, “захопили [свідомість]”; 10%) для заповнення смислової лакуни легкою для сприйняття (хоч і нееквівалентною) одиницею, а також упущені (2%) та запозичені (36%; більшість із них, 93%, є квазіонімами, для яких запозичення є доміантним кіноперекладацьким рішенням: “Мізен” там, де артикуляційно та за часом вимови підійшов би й еквівалентний “Бізань”; “Джуно” там, де могла би й мала би бути “Юнона”, бо ж домінування етимології з латинської є авторським рішенням, що його складно не помітити).

Надлишково очужувальні (порівняно з тим рівнем відсторонення, котре отримує англійськомовна аудиторія першоджерела) рішення компенсовані культурною заміною (5%), однак і її імплементація передбачає визначення

згаданих вище функцій першоджерела, тому не завжди є вдалою: “Глорія” замість “Гліммер” (“Блискітка”) має наслідком втрату мовної гри (“Подивимося, чи справді вона сяє”), а “кент” замість викривленої вимови “мендор” (од “ментора”) надає хибного згрубілого опису мовної поведінки персонажки. Водночас ув одному випадкові нееквівалентний переклад кінотексту призводить до відтворення втрачених у кіноадаптації символічно-тематичних елементів, як то й трапилося з культурно-специфічним “жевжиком” замість загального “красунчику” (“pretty boy”); цей “жевжик” актуалізує паралелі поміж головними героями, на чому оригінальна кінострічка не наголошувала.

Слід окремо згадати про мовну гру, адже вона також є значною сюжетно-тематично — контраст комедійного телешоу з битвою на виживання поміж дітей-підлітків є фундаментальною ідеєю “Голодних ігор”; семантика 29 мовних одиниць актуалізована для мовної гри. Взаємозв’язок перекладацьких рішень та відповідний вплив на втрату смислового наповнення, полісемантичність якого звично утилізує мовна гра, найліпше ілюструє прізвище головного героя, “Коріолана Сноу”. “Сноу” зазнає зміни поміж первинною трилогією та приквелом, де вперше “сніг” як значення є другорядним, а згодом — ключовим для сприйняття паралелі поміж ним та спільнотою з особливою традицією називання, а також розуміння відношення поміж сімейним кредо (“Snow lands on top”; метафоричне “сніг завжди опиняється нагорі”, перекладене як “Сноу завжди згори”) та жартівливими описовими пісеньками Волумнії (“Snow fell down in the cage. It fell down in the cage, but it landed on stage”, де “Сноу”, та таке ж за характером “Snow stormed down, it stormed down on his head. And now the boy is...”, де “сніг”), зловтішанням Каски й присвятою “Pure As The Driven Snow” (букв. “чистий, мов незайманий сніг”). Приймавши рішення про транскодувальне запозичення, кіноперекладачі його дотримуються, проте така послідовність має результатом непослідовний кінопереклад загалом, адже українськомовний глядач без знання англійської не має жодної змоги прослідкувати згадані вище відношення.

Збереження стратегії не призводить до помітної втрати смислу там, де дієвою є теорія третьої мови як джерела мовних одиниць, що є чужим як для англійської, так і для української (такими є 93 (квазі)реалії та (квазі)оніми, 50%): “Коріолан” рівномірно очужений для обох аудиторій, тож переклад крізь еквівалентне усталене запозичення не має негативного впливу на глядацький досвід і не обмежує можливість декодувати алюзійний характер мовної одиниці. У більшості інших випадків збереження стратегії руйнує цілісність кінотексту — “Балада про співочих пташок і змії” має значну кількість мовних одиниць, переданих не в мовленні персонажів, а в їхньому співові, шепотіві, надписах і титрах (108 одиниць), тож відмова від введення гібридного формату аудіовізуального перекладу через додання субтитрів примушує кіноперекладачів обирати поміж перекладом озвучених мовних одиниць та мовних одиниць, котрі глядач сприймає альтернативно. Наслідком є значна втрата других (55% упущені без перекладу), через що кінотекст, що є мультимодальним і передає інформацію багатогранно, вже не є цілісним. Послідовність перекладацьких рішень у цьому випадкові призводить до непослідовного кінцевого кінопродукту, “Балади” без балад.

Вартою згадки також є усталена значеннева система, притаманна дистопії, та центральні для фільмів образи, втілені на рівневі онімів, реалій та стійких висловів. Незмога ідентифікувати їхню роль для сюжетно-тематичної цілісної кінотексту означає переклад, якому бракує цих світобудівних рис. Так, нейтралізований переклад “evac” і “prep team” як “евакуації” та “підготовчої команди” або ж втрата образів “вогню” в перекладові “Переспівниці” й блоку знелюднювальних метафор у перекладові “Голодних ігор” і “Балади” — усе це робить світ перекладної дистопії біднішим, менш продуманим і системним поряд із тим, яким є світ дистопії оригінальної.

Перспективи подальшого дослідження виокремлюємо такі:

1. оскільки результати нашого аналізу кіноперекладу фільмів протягом останнього десятиліття на прикладові “Голодних ігор” вказують на зміни у

частотності створення й ужитку форм кличного відмінка й фемінітивів, слід розширити матеріал аналізу для подальших праць, аби підтвердити чи спростувати теорію про зміну мови дублювання як рефлексивну щодо змін уявлення про мову, а також детальніше схарактеризувати цінність досліджень тенденцій мови дубляжу для мапування соціолінгвістичних трансформацій;

2. оскільки матеріалом нашого дослідження була прототипна критична дистопія цього століття (“Голодні ігри”), для прослідкування особливостей жанрово-специфічного кіноперекладу сьогоденної дистопії загалом слід розширити матеріал аналізу, дослідивши кінопереклади інших дистопійних кіносерій, як-от наслідниці “Голодних ігор”, “Divergent”, та їхньої сучасниці, серії фільмів “Maze Runner”;

3. оскільки наше дослідження продемонструвало цінність застосування критерію жанрово-специфічного осмислення дієвості кіноперекладу, жанрових домінант як домінант кіноперекладу, слід утилізувати цю систему аналізу для дослідження інших кіноперекладів (бо ж нині домінує дослідження окремих компонентів кіноперекладу, як-от назв чи гумору, а не кіноперекладу крізь лінзу жанру загалом).

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Батуревич І. Скасування напоказ, або як російську книгу в Україні майже заборонили. *Читомо*. URL: <https://chytomo.com/skasuvannia-napokaz-abo-iaak-rosijsku-knyhu-v-ukraini-majzhe-zaboronyly/> (дата звернення: 09.03.2025).
2. Великий англо-український словник / ред.: Є. І. Гороть та ін. Вінниця : Нова кн., 2011. 1700 с. URL: <https://e2u.org.ua> (дата звернення: 17.05.2025).
3. Вотінова Д. О. Жанрово-стилістичні та культурологічні особливості перекладу романів-антиутопій : thesis. 2018. URL: <http://dspace.univer.kharkov.ua/handle/123456789/14404> (дата звернення: 17.05.2025).
4. Горlach П. Чи знищить законопроект Зеленського український дубляж: реакція суспільства. *Суспільне Культура*. URL: <https://suspilne.media/culture/518189-ci-znisit-zakonoproekt-zelenskogo-ukrainskij-dublaz-reakcia-suspilstva/> (дата звернення: 17.03.2025).
5. Городнича К. Чи справді український кінодистриб'ютор Adastra Cinema – це російська компанія?. *antonina.detector.media*. URL: <https://antonina.detector.media/kino/post/225273/2024-07-25-chy-spravdi-ukrainskyu-kinodystrybyutor-adastra-cinema-tse-rosiyska-kompaniya/> (дата звернення: 17.05.2025).
6. Деякі питання порядку розповсюдження і демонстрування фільмів : Постанова Каб. Міністрів України від 16.01.2006. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/20-2006-п/ed20060116#Text> (дата звернення: 16.03.2025).
7. Етимологічний словник української мови: четвертий том (Н–П). Наук. думка, 2003. 656 с.

URL: http://history.org.ua/LiberUA/EtSIUkrM_2003/EtSIUkrM_2003.pdf (дата звернення: 01.02.2025).

8. Заблоцька О. Як протести в Грузії пов'язані з мистецтвом та масовою культурою. *Суспільне Культура*.

URL: <https://suspilne.media/culture/893333-ak-protesti-v-gruzii-povazani-z-mistectvom-ta-masovou-kulturou/>.

9. Кір'ян Н. М. Організація кінопрокату в Україні: соціокультурний аспект: магістерська робота. Київ, 2023. 91 с.

URL: <https://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/5389> (дата звернення: 19.02.2025).

10. Котубей-Геруцька О. Перекладач на обкладинці – ставити чи ні: інтерв'ю з українськими видавцями. *Суспільне Культура*.

URL: <https://suspilne.media/culture/168802-perekladac-na-obkladinci-staviti-ci-ni-intervu-z-ukrainskimi-vidavcami/> (дата звернення: 18.05.2025).

11. Котубей-Геруцька О. "Сечі немає терпіти борошна": як російські іпсошники ламають зуби об українську мову. *Суспільне Культура*. URL: <https://suspilne.media/culture/307988-seci-nemae-terpiti-borosna-ak-rosijski-ipsosniki-lamaut-zubi-ob-ukrainsku-movu/> (дата

звернення: 09.03.2025).

12. Макончук Д. Ю. Пропоную присвоїти звання Героя України Олексі Негребецькому за значний вклад у розвиток та популяризацію української мови. *Електронні петиції – Офіційне інтернет-представництво Президента України*.

URL: <https://petition.president.gov.ua/petition/197838> (дата звернення: 17.05.2025).

13. Мельник А. П. Кінопереклад як особливий тип аудіовізуального перекладу. *Наукові записки Національного університету "Острозька академія". Серія : Філологічна*. 2015. № 58. С. 110–112.

URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nznuoaf_2015_58_43 (дата звернення: 17.05.2025).

14. Приседська В. "Ми – невидимки й ілюзіоністи". Хто і як дублює українською голлівудські фільми. *BBC News Ukraine*. URL: <https://www.bbc.com/ukrainian/articles/cm29vm51m94o> (дата звернення: 27.03.2025).

15. Про внесення змін до деяких законів України щодо мови аудіовізуальних (електронних) засобів масової інформації : Закон України від 27.05.2017. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2054-19/ed20170523#Text> (дата звернення: 17.03.2025).

16. Про внесення змін до Митного кодексу України щодо державної підтримки кінематографії в Україні : Закон України від 07.11.2017. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2177-19#Text> (дата звернення: 17.03.2025).

17. Про внесення змін до Положення про державне посвідчення на право розповсюдження і демонстрування фільмів : Постанова від 01.01.2012. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/168-2012-п/ed20120201#Text> (дата звернення: 17.03.2025).

18. Про дублювання або озвучення чи субтитрування державною мовою іноземних фільмів : Наказ від 18.01.2008. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/rada/show/v0001655-08#Text> (дата звернення: 17.03.2025).

19. Про забезпечення функціонування української мови як державної : Закон України від 25.04.2019. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2704-19/ed20190425#Text> (дата звернення: 17.03.2025).

20. Про кінематографію : Закон України від 31.01.1998. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/9/98-вр/ed19980113#Text> (дата звернення: 17.03.2025).

21. Про співпрацю між Міністерством культури і туризму України, дистриб'юторськими компаніями України та демонстраторами фільмів : Меморандум від 11.01.2006.

URL: <https://zakon.rada.gov.ua/rada/show/n0001655-06#Text> (дата звернення: 17.03.2025).

22. Ребрій О. В. Сучасні концепції творчості у перекладі : монографія. Харків : Харків. нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна, 2012. 498 с.

23. Редакція GameDev. Що ви думаєте про дієвидло?. *GameDev DOU*. URL: <https://gamedev.dou.ua/forums/topic/43008/> (дата звернення: 23.02.2025).

24. Рішення Конституційного Суду України у справі за конституційним поданням 60 народних депутатів України про офіційне тлумачення положень частини другої статті 14 Закону України "Про кінематографію" (справа про розповсюдження іноземних фільмів) : від 20.12.2007. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/v013p710-07#Text> (дата звернення: 17.03.2025).

25. Ромео і Джульєтта (переклад І.Стешенко). *Український Шекспірівський Портал*. URL: <https://shakespeare.znu.edu.ua/romeo-i-dzhulietta-pereklad-i-steshenko/> (дата звернення: 17.05.2025).

26. Словник української мови: в 11 томах. Київ : Наук. думка, 1970. 8527 с. URL: <https://sum.in.ua> (дата звернення: 01.02.2025).

27. Собенко Н. Зеленський підписав закон про статус англійської мови. *Суспільне Новини*. URL: <https://suspilne.media/777459-zelenskij-pidpisav-zakon-pro-status-anglijskoi-movi/> (дата звернення: 17.03.2025).

28. Софієнко І. В. Переклад кінокомедій українською: крізь терни до сміху. *Мовні і концептуальні картини світу*. 2013. № 46(4). С. 42–49. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mikks_2013_46\(4\)_8](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mikks_2013_46(4)_8) (дата звернення: 15.11.2024).

29. Стріха М. Український художній переклад: між літературою і націєтворенням. Київ : Факт, 2006. 344 с.

30. Суд зобов'язав усі іноземні фільми в Україні дублювати державною мовою. *Уніан*. URL: <https://www.unian.ua/society/130113-sud-zobovuzav-usi-inozemni-filmi-v-ukrajini-dublyuvati-derjavnoyu-movoyu.html> (дата звернення: 17.03.2025).

31. Тетяна Коробка. Якісний дубляж – непомітний дубляж: як в Україні озвучують кіно. *Читомо*. URL: <https://chytomo.com/iakisnyj-dubliazh-nepomitnyj-dubliazh-iaк-v-ukraini-ozvuchuiut-kino/> (дата звернення: 17.05.2025).

32. Уваренко І. Порівняльний аналіз культурно-маркованої лексики в англomовному творі. *Досвід онлайн та офлайн навчання іноземців та перекладачів. До 35-річчя кафедри перекладу та лінгвістичної підготовки іноземців ДНУ*: Матеріали Всеукр. науково-практ. конф., м. Дніпро. 2024. С. 70–73. URL: https://www.dnu.dp.ua/docs/ndc/2024/materiali_konferenc/4_dosvid_online_ta_oflayn_navchannya_inozemtsiv.pdf (дата звернення: 17.05.2025).

33. У губах. Катастрофічно не вистачає перекладачів/Федір Сидорук, 2024. *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=CvqwgT8XfOw> (дата звернення: 17.05.2025).

34. У губах. ЯРОСЛАВ СИДОРЕНКО/ Про дубляж Netflix /кастинги LeDoyen. ПОДКАСТ У ГУБАХ, 2023. *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=QxPSicn9ckQ>.

35. "Український дубляж скасовано": що насправді відбулося і що робити. *Тексти.org.ua*. URL: https://texty.org.ua/articles/25092/Ukrajinskyj_dublazh_skasovano_shho_naspravdi_vidbulosa_i-25092/ (дата звернення: 17.03.2025).

36. Український мовно-інформ. фонд НАН України. Словник української мови. Томи 1-15 (А-П'ЯТЬ). URL: <https://sum20ua.com/?wordid=0&page=0> (дата звернення: 17.05.2025).

37. Шевчук Л. Одиначні особові імена в антропоніміконі м. Іллічівська. *Наукові записки Центральноукраїнського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка*. 2010. № 89(3). С. 329–333.

38. Шокало М. Скасування постанови про дубляж: при чому тут Табачник?. *BBCUkrainian.com*. URL: https://www.bbc.com/ukrainian/entertainment/story/2006/10/061020_films_chmil_sp (дата звернення: 17.03.2025).

39. A conversation with Suzanne Collins. *Letterhead*. URL: <https://web.archive.org/web/20101225080836/http://www.scholastic.com/thehungergames/media/qanda.pdf>.

40. Adastra cinema. *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/@adastracinema_ukraine/videos (date of access: 17.05.2025).

41. All about the Western Meadowlark. *Global Birding Initiative*. URL: <https://globalbirdinginitiative.org/bird-species/western-meadowlark/> (date of access: 17.05.2025).

42. Andersson S. Scanlation vs. official translation: a case study on Tokyo Ghoul: degree thesis. 2022. 31 p. URL: <http://www.diva-portal.org/smash/record.jsf?pid=diva2:1677865&dswid=-2481> (date of access: 23.02.2025).

43. Anne C. Antigonick. New Directions Publishing Corporation, 2015. 51 p.

44. Archery popularity surging thanks to Hunger Games. *SI Wire*. URL: <https://www.si.com/edge/2015/04/13/archery-game-thrones-hunger-games> (date of access: 17.05.2025).
45. Balasopoulos A. Anti-Utopia and Dystopia: Rethinking the Generic Field. *Utopia Project Archive*. 2006. P. 58–67.
46. Baños R., Díaz-Cintas J. Language and Translation in Film: dubbing and subtitling. *The Routledge Handbook of Translation Studies and Linguistics*. 2018. P. 313–326.
47. Boone J. Why 'Hunger Games' director Francis Lawrence said yes to 'The Ballad of Songbirds & Snakes' (Exclusive). *Academy*. URL: <https://newsletter.oscars.org/news/post/francis-lawrence-hunger-games-ballad-of-songbirds-and-snakes-interview> (date of access: 17.05.2025).
48. Bosseaux C. Investigating dubbing. *The Routledge Handbook of Audiovisual Translation*. 2018. P. 48–63. URL: <https://doi.org/10.4324/9781315717166-4> (date of access: 17.05.2025).
49. Caillé P.-F. Cinéma et Traduction. *Babel. Revue internationale de la traduction / International Journal of Translation*. 1960. Vol. 6, no. 3. P. 103–109. URL: <https://doi.org/10.1075/babel.6.3.01cai> (date of access: 17.05.2025).
50. Cary E. La Traduction Totale. *Babel. Revue internationale de la traduction / International Journal of Translation*. 1960. Vol. 6, no. 3. P. 110–115. URL: <https://doi.org/10.1075/babel.6.3.02car> (date of access: 17.05.2025).
51. CBC. How Nazis used personal names to spawn the Holocaust. *CBC*. URL: <https://www.cbc.ca/radio/ideas/how-nazis-used-personal-names-to-spawn-the-holocaust-1.5818120> (date of access: 17.05.2025).
52. Chaume F. An overview of Audiovisual Translation: Four methodological turns in a mature discipline. *Journal of Audiovisual Translation*. 2018. Vol. 1, no. 1. P. 40–63. URL: <https://doi.org/10.47476/jat.v1i1.43> (date of access: 17.05.2025).

53. Chaume F. *Audiovisual Translation: dubbing*. Taylor & Francis Group, 2020. 208 p.
54. Corpus of Contemporary American English. *English Corpora: COCA*. URL: <https://www.english-corpora.org/coca/> (date of access: 17.05.2025).
55. Díaz-Cintas J. Subtitling: the long journey to academic acknowledgement. *The Journal of Specialised Translation*. 2004. No. 1. P. 50–68.
56. Egan K. *Hunger Games: Catching fire. The official illustrated movie companion*. Scholastic Inc., 2013. 159 p.
57. Egan K. *The Hunger Games: The official illustrated movie companion*. New York, N.Y : Scholastic Press, 2012. 158 p.
58. Frankel V. E. *Katniss the Cattail: an unauthorized guide to names and symbols in Suzanne Collins' the Hunger Games*. LitCrit Press, 2012. 104 p.
59. Fujiki H. Benshi as stars: the irony of the popularity and respectability of voice performers in Japanese cinema. *Cinema Journal*. 2006. Vol. 45, no. 2. P. 68–84. URL: <https://doi.org/10.1353/cj.2006.0016> (date of access: 17.05.2025).
60. Hanks P., Hardcastle K., Hodges F. *A Dictionary of First Names*. Oxford University Press, 2006. URL: <https://doi.org/10.1093/acref/9780198610601.001.0001> (date of access: 17.05.2025).
61. Hatim B., Mason I. *Translator as communicator*. Taylor & Francis Group, 2005.
62. How the Met Gala became The Hunger Games. *MediaCat UK*. URL: <https://mediacat.uk/how-the-met-gala-became-the-hunger-games/> (date of access: 17.05.2025).
63. *Hunger Games 10th anniversary Scholastic interview*. *Suzanne Collins books*.

URL: https://www.suzanncollinsbooks.com/hunger_games_10th_anniversary_scholastic_interview.htm (date of access: 17.05.2025).

64. Hunger Games Page. Breaking news! A message from Suzanne Collins. *Facebook*.

URL: <https://www.facebook.com/TheHungerGames/posts/375111662508250> (date of access: 17.05.2025).

65. István F. Film dubbing: Phonetic, semiotic, esthetic and psychological aspects. Hamburg : Buske, 1976. 109 p.

66. Laks S. Le sous-titrage de films. Sa technique – Son esthétique. 1957. 61 p.

67. Merriam-Webster. *Merriam-Webster: America's Most Trusted Dictionary*. URL: <https://www.merriam-webster.com> (date of access: 17.05.2025).

68. Norledge J. The Language of Dystopia. Cham : Springer International Publishing, 2022. URL: <https://doi.org/10.1007/978-3-030-93103-2> (date of access: 17.05.2025).

69. Oladele B. The YA dystopia craze died because it didn't evolve. *Polygon*. URL: <https://www.polygon.com/22449675/ya-dystopia-faded> (date of access: 17.05.2025).

70. Online etymology dictionary. *Online Etymology Dictionary*. URL: <https://www.etymonline.com> (date of access: 17.05.2025).

71. Orero P. Voice-over in Audiovisual Translation. *Audiovisual Translation*. London, 2009. P. 130–139. URL: https://doi.org/10.1057/9780230234581_10 (date of access: 17.05.2025).

72. O'Sullivan C., Cornu J.-F. History of audiovisual translation. *The Routledge Handbook of Audiovisual Translation*. 2018. P. 15–30. URL: <https://doi.org/10.4324/9781315717166-2> (date of access: 17.05.2025).

73. Pym A. Venuti's visibility. *Target international journal of translation studies*. 1996. Vol. 8, no. 1. P. 165–177. URL: <https://doi.org/10.1075/target.8.1.12pym> (date of access: 27.02.2025).

74. Radio Astrolabium. №21. Гобіт. Олександр Мокровольський, 2021. *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=eRvUr5urgxY> (дата звернення: 04.03.2025).

75. Reuters. Lionsgate picks up "Hunger Games". URL: <https://www.reuters.com/article/us-hunger-idUSTRE52H0LK20090318/>.

76. Rowe T. L. The English Dubbing Text. *Babel. Revue internationale de la traduction / International Journal of Translation*. 1960. Vol. 6, no. 3. P. 116–120. URL: <https://doi.org/10.1075/babel.6.3.03row> (date of access: 17.05.2025).

77. Ryndová E. In/visibility of the translator and questions of copyright (synchronic & diachronic view) : Bachelor's Diploma Thesis. 2008.

78. Savchyn V. Resisting Russification in Soviet Ukraine through literary translation: the voice of Mykola Lukash. *East/West: Journal of Ukrainian Studies*. 2023. Vol. 10, no. 1. P. 113–136. URL: <https://doi.org/10.21226/ewjus678> (date of access: 17.05.2025).

79. Shuttleworth M. Dictionary of translation studies. Taylor & Francis Group, 2014. 233 p.

80. Snow name meaning, family history, family crest & coats of arms. *HouseOfNames*. URL: <https://www.houseofnames.com/snow-family-crest> (date of access: 17.05.2025).

81. Sunrise on the Reaping Scholastic Interview. *Suzanne Collins books*. URL: https://www.suzannecollinsbooks.com/sunrise_on_the_reaping_scholastic_interview.htm (date of access: 17.05.2025).

82. Taşkın B. “I was subjected to cringe translation”: digital social reading and the reception of translated Young Adult fantasy fiction. *İstanbul*

Üniversitesi Çeviribilim Dergisi / Istanbul University Journal of Translation Studies. 2024. No. 20. P. 1–12.

URL: <https://doi.org/10.26650/ijts.2024.1389069> (date of access: 17.05.2025).

83. Tatolytë I. Changing horizons in Audiovisual Translation: ‘We are becoming more aware of the power and impact of language’. *Vertimo studijos*. 2023. Vol. 16. P. 219–56.

84. Team 'Hunger Games' talks: Author Suzanne Collins and director Gary Ross on their allegiance to each other, and their actors. *Entertainment Weekly*. URL: <https://ew.com/article/2011/04/07/hunger-games-suzanne-collins-gary-ross-exclusive/> (date of access: 17.05.2025).

85. The Ballad of Songbirds and Snakes Scholastic Interview. *Suzanne Collins books*. URL: https://www.suzannecollinsbooks.com/the_ballad_of_songbirds_and_snakes_scholastic_interview.htm (date of access: 17.05.2025).

86. Tveit J.-E. Dubbing versus subtitling: old battleground revisited. *Audiovisual Translation*. London, 2009. P. 85–96. URL: https://doi.org/10.1057/9780230234581_7 (date of access: 17.05.2025).

87. Understanding the three-finger salute from Thailand to Myanmar. *Thai Enquirer*. URL: <https://www.thaienquirer.com/23831/understanding-the-three-finger-salute-from-thailand-to-myanmar/> (date of access: 17.05.2025).

88. Vandaele J. Fascism and film translation in and between Italy, Germany, and Spain. *The Palgrave Handbook of Multilingualism and Language Varieties on Screen*. Cham, 2024. P. 303–331. URL: https://doi.org/10.1007/978-3-031-61621-1_15 (date of access: 17.05.2025).

89. VLGFILM Ukraine. *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/@volgafilmukr/videos> (date of access: 17.05.2025).

90. VOD-сервіси хочуть зобов'язати дублювати фільми українською мовою, але лише нові. *Лабораторія цифрової безпеки*.

URL: <https://dslua.org/publications/vod-servisy-khochut-zobov-iazaty-dubliuvaty-filmy-ukrainskoju-movoiu-ale-lyshe-novi/> (дата звернення: 17.03.2025).

91. Wordsworth W. Poems. London : Methuen, 1908.

92. Wu Z., Chen Z. A systematic review of experimental research in audiovisual translation 1992–2020. *Translation, Cognition & Behavior*. 2021. Vol. 4, no. 2. P. 281–304. URL: <https://doi.org/10.1075/tcb.00056.wu> (date of access: 17.05.2025).

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ФАКТИЧНОГО МАТЕРІАЛУ

1. Коллінз С. Балада про співочих пташок і змії : роман / пер. з англ. М. Пухлій. BookChef, 2021. 576 с.
2. Коллінз С. Голодні ігри : роман / пер. з англ. У. Григораш. Київ : Країна Мрій, 2010. 384 с.
3. Коллінз С. Переспівниця : роман / пер. з англ. У. Григораш. Київ : Країна Мрій, 2012. 379 с.
4. Коллінз С. У вогні : роман / пер. з англ. К. Пługатир. Київ : Країна Мрій, 2011. 384 с.
5. Collins S. *Catching Fire*. New York : Scholastic Press, 2009. 391 p.
6. Collins S. *Sunrise on the Reaping*. Scholastic Press, 2025.
7. Collins S. *The Ballad of Songbirds and Snakes*. Scholastic Press, 2020. 528 p.
8. Collins S. *The Hunger Games*. New York : Scholastic Press, 2008. 374 p.
9. *Mockingjay*. New York : Scholastic Press, 2010. 390 p.
10. *The Hunger Games*. Голодні ігри., 2012. *MEGOGO.NET*. URL: <https://megogo.net/ua/view/22417806-golodni-igri.html>. (дата звернення: 01.05.2025).
11. *The Hunger Games*, 2012. *Lionsgate and Color Force*. URL: <https://www.lionsgate.com/movies/the-hunger-games#buy> (date of access: 01.05.2025).
12. *The Hunger Games: Mockingjay – Part 1*. Голодні ігри: Переспівниця. Частина 1, 2014. *MEGOGO.NET*. URL: https://megogo.net/ua/view/22417846-golodni-igri-perespivnitsya-chastina-i.html?video_view_tab=cast (дата звернення: 01.05.2025).
13. *The Hunger Games: Mockingjay – Part 1*, 2014. *Lionsgate and Color Force*. URL: <https://www.lionsgate.com/movies/the-hunger-games-mockingjay-part-1#buy> (date of access: 01.05.2025).

14. The Hunger Games: The Ballad of Songbirds & Snakes. Голодні ігри: Балада про співочих пташок і змії., 2023. *MEGOGO.NET*. URL: https://megogo.net/ua/view/23382826-golodni-igri-balada-pro-spivochikh-ptashok-i-zmiy.html?video_view_tab=gallery (дата звернення: 01.05.2025).

15. The Hunger Games: The Ballad of Songbirds & Snakes, 2023. *Lionsgate* and *Color Force*. URL: https://hungergames.movie/?_ga=2.182073191.1557335185.1710513848-584578983.1710513840 (date of access: 01.05.2025).

АНОТАЦІЯ
магістерської роботи

Тема: «Особливості аудіовізуального перекладу дистопійних кінофільмів (на матеріалі перекладу серії фільмів “Голодні ігри”)».

Авторка: Нестерчук Єва Ігорівна.

Наукова керівниця: Моїсеєнко Олена Юріївна.

Захищена: « ___ » _____ 20 __ р.

Короткий зміст роботи: Дослідження визначає обмеження, накладені на аудіовізуальний переклад загалом і кінопереклад крізь дублювання зокрема, а також виокремлює жанрово-специфічні домінанти, що визначають дистопійний кінотекст. У роботі здійснений аналіз кіноперекладацьких тенденцій, їхня послідовність, вплив на збереження цілісності кінотексту та глядацьке сприйняття аудиторії кіноперекладу, порівняне з досвідом глядацької аудиторії першоджерела. Дослідженою є мова дубляжу, її трансформація протягом десятиліття поміж перекладом першої частини кінографічного матеріалу аналізу та останньої.

Ключові слова: кінопереклад, аудіовізуальний переклад, стратегії перекладу, очуження, одомашнення, еквівалентність, перекладацька домінанта, дистопія.