

Федеральное агентство по образованию Российской Федерации
Бурятский Государственный Университет

Кафедра перевода
и межкультурной коммуникации

Жигмытов Цогто Валерьевич

**ПЕРЕВОД ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ
С АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКА НА РУССКИЙ**
(дипломная работа)

Научный руководитель:
Дамбуев И.А., к.ф.н

Допущена к защите
«__» _____ 2007
протокол № _____

Заведующий кафедрой П.М.К.
Цыремпилон А.О., к.ф.н., доцент

Улан-Удэ
2007

СОДЕРЖАНИЕ

<u>ВВЕДЕНИЕ.....</u>	<u>3</u>
<u>Глава 1. Специфика перевода художественных фильмов.....</u>	<u>8</u>
<u>1.1. Экстралингвистические особенности перевода художественных фильмов.....</u>	<u>8</u>
<u>1.2. Языковые аспекты перевода художественных фильмов, понятие кинодиалога ..</u>	<u>19</u>
<u>Выводы.....</u>	<u>30</u>
<u>2.1. Особенности предпереводческого анализа в переводе художественных фильмов</u> <u>.....</u>	<u>31</u>
<u>2.2. Стратегии перевода кинодиалога.....</u>	<u>37</u>
<u>Выводы.....</u>	<u>49</u>
<u>ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....</u>	<u>50</u>
<u>Список использованной литературы.....</u>	<u>51</u>
<u>Список источников примеров.....</u>	<u>56</u>

ВВЕДЕНИЕ

Настоящее исследование посвящено вопросам адекватного перевода художественных фильмов с английского языка на русский. Понятие адекватности в современном переводоведении во многих смыслах противостоит понятию эквивалентности; как отмечает В.Н.Комиссаров в «Современном переводоведении», в ряде случаев достижение максимальной эквивалентности оказывается необязательным и даже нежелательным; можно сказать, что оценочный термин «адекватность» призван расширить жёсткие рамки лингвистического подхода.

В последние 15 лет западная культура оказывает решающее влияние на культуру нашей страны, и киноиндустрия англоязычных государств, в первую очередь США, является основным двигателем этого процесса. Оставляя специалистам политическую, историческую и культурологическую оценку данного явления, следует отметить, что зачастую упомянутое влияние искажено до неузнаваемости недобросовестными «переводчиками» и «локализаторами». Более того: ситуация такова, что адекватный перевод художественного фильма – скорее исключение, чем правило. Главная причина – количественная: объём информации, которую требуется перевести (количество фильмов в том числе), возрос многократно, а число специалистов выросло не так значительно. Образовавшийся спрос породил предложение – в переводчики пошли самые разные люди, от журналистов и поэтов до математиков и милиционеров, что не могло не сказаться на общем уровне качества. Далее: перевод художественной литературы, публицистики, новостей, научных и технических статей, юридических документов хорошо изучен, имеет обширную практику, традиции и соответствующий объём справочной литературы. Переводы же фильмов до настоящего времени рассматривались в лучшем случае как один из разделов художественного перевода, достаточно лёгкий и не требующий сколько-

нибудь вдумчивого изучения. Данный подход представляется в корне неверным – ведь по массовости кинематограф успешно соперничает с прессой и беллетристикой, и, тем не менее, в настоящее время ощущается острая нехватка литературы по кинопереводу, включая и научные работы.

В абсолютном большинстве случаев перевод фильма – это перевод речи (в настоящем исследовании мы будем пользоваться термином «кинодиалог», появившимся в работах В.Е.Горшковой), а это значит, что начинают оказывать влияние такие факторы, как просодия, время (хронометраж) и, разумеется, прагматика высказывания. Также в сценарии фильма всегда присутствуют реалии (или ссылки на них), о которых отечественный зритель либо не имеет ни малейшего представления, либо имеет поверхностное, например, языковые реалии (библейзмы, слэнг, поэтические цитаты, высказывания известных людей), а также различные культурные и социальные феномены: система социального страхования граждан в США, программа защиты свидетелей, выборы президента, персонажи массовой культуры, статус и престиж адвоката и дантиста, кантри-музыка, контркультура и её лидеры. Для адекватного перевода переводчику в первую очередь требуется понять, что, зачем и для кого он переводит. В практическом смысле это означает, что переводчик должен сначала стать зрителем, реципиентом, обладая при этом определенными навыками и четко сформулированными принципами адекватного перевода как пересоздания текста оригинала на другом языке.

Сложность исследования киноперевода обусловлена его междисциплинарным характером. Кинотекст в целом вызывает устойчивый интерес исследователей в области философии, семиотики, литературоведения и искусствоведения. Значительный вклад в лингвистическое исследование кинотекста и киносценария внесен Э.Г.Амашкевич, М.А.Ефремовой, Е.Б.Ивановой и другими.

Что касается теории перевода, рассматривающей аудиовизуальную коммуникацию как нечто маргинальное, до сих пор не решен вопрос о

месте новых разновидностей перевода теле- и радиопередач, рекламы и перевода в кино в общей переводоведческой классификации. В трудах российских исследователей проблема перевода кинодиалога находит лишь фрагментарное освещение (И.С.Алексеева, А.П.Чужакин). В целом следует особо подчеркнуть, что перевод художественного фильма – весьма специфический процесс, требующий от переводчика широчайшей эрудированности, чёткого знания современных языковых реалий, понимания роли глобального контекста и выдающегося чувства языка – русского языка в первую очередь. Учитывая возрастающую роль аудиовизуальной коммуникации в современном мире и неуклонный рост популярности кино, обладающего высоким мировоззренческим и духовным потенциалом, предпринятое исследование представляется актуальным.

Цель настоящего исследования: сформулировать основные принципы адекватного перевода художественных фильмов.

Задачи:

- раскрыть специфику перевода художественных фильмов и её влияние на конечный результат (перевод) в свете прагматического подхода и понятия адекватности перевода,

- обозначить основные языковые аспекты перевода художественных фильмов,

- дать теоретическое обоснование принципам адекватного перевода художественных фильмов, опираясь на работы современных переводоведов, лингвистов, переводчиков-практиков.

Объектом исследования являются перевод современных англоязычных художественных фильмов как сложный многокомпонентный процесс.

Предметом исследования является адекватность как главная характеристика перевода.

Материалом исследования послужили существующие переводы 9 художественных фильмов и сериалов.

Научная новизна заключается в попытке очертить круг лингвокультурологических проблем и задач, возникающих при переводе художественных фильмов, а также наметить пути их возможного решения.

Практическая значимость заключается в выраженном прикладном характере настоящего исследования; предполагается, что оно способно помочь начинающему переводчику художественных фильмов верно сориентироваться в деле киноперевода; основные теоретические положения и выводы, а также полученный эмпирический материал могут найти применение в спецкурсах по переводу в кино как специфическому виду деятельности.

Теоретическая значимость состоит в том, что исследование вносит свою лепту в изучение ключевого понятия современного переводоведения – адекватности перевода, кроме того, системное описание видов перевода в кино открывает малоисследованную прикладную область перевода и, как следствие, широкую перспективу дальнейших сопоставительных исследований в данном направлении на материале конкретных пар языков.

Исследование состоит из введения, двух глав, заключения, списка литературы, списка источников примеров и приложения.

Первая глава представляет собой главным образом теоретическую часть и опирается на работы В.Н.Комиссарова, А.Д.Швейцера, Л.К.Латышева, А.В.Фёдорова, А.П.Чужакина, И.С.Алексеевой и других специалистов. Определяющей характеристикой перевода считается адекватность, главной целью перевода – сохранение прагматики высказывания с максимально достижимым при этом уровнем эквивалентности.

В практической части (вторая глава) в качестве примеров использованы переводы современных англоязычных художественных фильмов таких переводчиков-практиков, как Дмитрий Пучков, Алексей

Михалёв, Екатерина Барто, Василий Горчаков, Леонид Володарский, и других.

Приложение содержит список и краткое описание компьютерных программ, полезных в деле киноперевода.

Список использованной литературы содержит 71 источник, среди которых 46 русскоязычных изданий, 2 англоязычных, 11 словарей и 12 ресурсов Интернета.

Список источников примеров содержит 9 названий англоязычных фильмов и сериалов.

Глава 1. Специфика перевода художественных фильмов

1.1. Экстралингвистические особенности перевода художественных фильмов

В целях устранения возможной путаницы далее и везде под *переводом* понимается именно *перевод текста фильма и как процесс, и как результат*. Под терминами же «дубляж», «голос за кадром», «субтитры» понимаются виды адаптации зарубежных художественных фильмов для русскоязычного зрителя, включающие в себя перевод в вышеуказанном смысле.

В СССР адаптацией зарубежных фильмов занимался Государственный комитет по кинематографии (Госкино). Фильмы для широкого проката проходили процесс полного и весьма тщательного дубляжа, после которого герои буквально начинали говорить по-русски. Это было отражением государственного регулирования и идеологического контроля, выразившегося в жестком редактировании всей поступающей из-за рубежа кинопродукции; отметим, что СССР был в этом смысле не единственной страной – такой же политики придерживались Испания, Италия, Германия, Франция и другие страны, где законы предписывали выпуск в кинопрокат версий иностранных фильмов, дублированных исключительно на национальных киностудиях [49]; Ян Твейт пишет о них как о «dubbing strongholds» [60]. Мизерную часть фильмов в СССР, для международных фестивалей и закрытых показов, как правило, переводили синхронно специалисты, приглашавшиеся отдельно [56].

В годы перестройки, во времена так называемого видеобума, состоялись рождение и расцвет пиратского перевода. Количество переводчиков того времени трудно поддается учёту. Говорить о каком-либо качестве перевода сложно – переводчики переводили на слух и в крайне сжатые сроки. Тем не менее были специалисты, которые даже в этих условиях демонстрировали блестящие переводческие решения,

свидетельствующие о высочайшем уровне знания языка (Алексей Михалёв, Василий Горчаков) [56].

В начале нашего века, с восстановлением системы кинопроката и сети кинотеатров, а также с появлением цифровых носителей и форматов видео (DVD, VideoCD, MPEG2, MPEG4, DivX), адаптация фильмов приобрела массовый характер; с известной степенью условности её можно разделить на следующие типы: дубляж, многоголосовой и одноголосовой закадровые переводы, субтитры.

Дубляж (он же «официальный перевод», он же «прокатная версия») – сложный, дорогой и весьма трудоёмкий процесс, характеризующийся полным переозвучиванием всех персонажей фильма русскоязычными актёрами. Признанными лидерами в этой области являются тон-студия «Мосфильм» (Москва), студия «Пифагор» (Москва) и компания «Невафильм» (Санкт-Петербург) [47]. Именно там переводят и дублируют абсолютное большинство зарубежных фильмов, выходящих у нас на большом экране и лицензионных носителях.

Этапы данного вида адаптации художественного фильма, их особенности и влияние на перевод отражены в следующей таблице.

Таблица 1

	Этап	Исполнитель (-и)	Комментарий
1.	Перевод текста фильма	Переводчик	Перевод осуществляется с так называемого монтажного листа, где, кроме текста персонажей, кратко описаны их эмоции и ситуация в кадре.
2.	Подбор актёров дубляжа	Режиссер, продюсер	Данный этап очень редко влияет на перевод, за исключением тех случаев, когда актер дубляжа самовольно вносит в текст изменения, более соответствующие

			его т.н. «имиджу». Это особенно характерно для известных российских актеров и знаменитостей.
3.	«Укладка» текста в кадр (в соответствии с артикуляцией и/или хронометражом)	Режиссёр, редактор дубляжа	На этом этапе текст перевода претерпевает самые большие и, как правило, катастрофические изменения.
4.	Запись актёров	Актёры, режиссер дубляжа, звукооператор	Здесь также происходят изменения в тексте. К примеру, когда актёр по тем или иным причинам не может произнести реплику («не ложитесь на язык»), её приходится перестраивать. Иногда эти изменения влияют на смысл. Также очень сильно меняются интонации, в соответствии с видением режиссера (не переводчика) дубляжа.
5.	Создание новой звуковой дорожки фильма	Режиссёр дубляжа, звукооператор	Как правило, не оказывает влияния.

Как видно, в этом виде адаптации переводчик играет далеко не решающую роль в создании окончательного варианта русского текста фильма. Главная особенность дубляжа состоит в необходимости подготовки адекватного текста на переводящем языке, обеспечивающего достижение синхронности слоговой артикуляции актеров и видеоряда при

одновременном соблюдении темпа речи и продолжительности звучания отдельных реплик [60]. Обязательный характер синхронизма аудио- и видеоряда наиболее очевиден как в отношении лабиализованных (огубленных) звуков, так и в отношении начала и окончания реплик персонажей (специалисты пользуются термином «липсинг», ведущим свое происхождение от английского «lipsync» [49]). Отметим, что так называемая московская школа дубляжа (тон-студия «Мосфильм») ограничивается попаданием в первое и последнее смыкание слова, а питерская школа (компания «Невафильм») подразумевает попадания во все смыкания [47]. Задача осложняется системным расхождением в произношении звуков (частота основного тона, интенсивность и длительность), интонации, ритме в английском и русском языках, что находит отражение в видеоряде оригинальной версии фильма и требует необходимого учета при дубляже. К числу осложняющих факторов относятся также положение актера по отношению к камере (крупный план, положение спиной, дальний план) и индивидуальные особенности артикуляции актеров.

Точное соответствие изображения и звука обуславливает форму и содержание кинематографического сообщения. Следовательно, будучи сугубо кинематографической операцией, дубляж выходит за пределы собственно лингвистики, поскольку выбор эквивалентов зависит от необходимости соответствия произносимого переводного текста видеоряду. [18]

Исходя из вышеизложенного, можно констатировать, что дубляж включает в себя два подвида перевода. На первом этапе это межъязыковой перевод с исходного языка на переводящий язык, на втором («укладка») – своего рода внутриязыковой перевод, отвечающий приведенным выше ограничениям. Однако любое вмешательство в видео- или аудиоряд отражается на смысле кинодиалога. В связи с этим чрезвычайно важным представляется знакомство переводчика с особенностями дубляжа как

вида адаптации, его умение максимально сохранить смысл сказанного при условии естественного звучания реплик персонажей.

Несмотря на естественность вышеизложенных требований, в настоящее время основными недостатками дубляжа принято считать именно недобросовестный перевод текста фильма (вплоть до грубого искажения смысла и потери сюжетной линии) и зачастую разительное несоответствие между голосами дублёров и голосами зарубежных актёров. Однако подавляющее большинство отечественных зрителей предпочитает смотреть художественные фильмы в дублированном переводе; по-видимому, это влияние традиции.

Адаптация «голосом за кадром» разделяется на два подвида. В первом озвучание осуществляют профессиональные актеры, и этот способ в основном используется телекомпаниями при эфирном показе художественного фильма. Многие исследователи не выделяют его в отдельный вид адаптации, хотя он обладает своими особенностями, отличающими его как от дубляжа, так и от одnogолосового закадрового перевода [18]. Отличия от дубляжа: голоса актёров остаются слышны, проработка русской звуковой дорожки менее детальна как в плане техническом (в силу сниженных требований к звуку при телевизионном показе по сравнению с кинотеатральным прокатом), так и в плане интонации и подбора актеров: к примеру, один голос может озвучивать несколько персонажей одного и того же фильма, и, как правило, телекомпания при озвучивании пользуется голосами одних и тех же актеров. Кроме того, «попадание в кадр» не играет такой существенной роли, поэтому переводному тексту в этом виде адаптации достаточно более или менее соответствовать хронометражу, в пределах 1 – 1.5 секунд. Среди телекомпаний, осуществляющих или когда-либо осуществлявших многоголосовой закадровый перевод, можно отметить «НТВ+», «Рен-ТВ», «СТС», «ТВ-6», канал «Россия». Недостатки этого вида перевода – те же,

что и у дубляжа: неадекватный перевод текста, несоответствие голосов отечественных актеров голосам актёров зарубежных.

Второй подвид, **адаптацию «одним голосом»** традиционно принято связывать с пиратской (нелицензионной) видеопродукцией. Эта точка зрения остаётся верной и сейчас (т.н. «гнусавый перевод»), но лишь отчасти, так как на нелицензионных носителях можно услышать и дубляж, и многоголосовой перевод. Одноголосовой закадровый перевод сделал известными имена Алексея Михалёва, Дмитрия Пучкова, Леонида Володарского – в их случае уже, пожалуй, можно говорить о некоем узнаваемом переводческом почерке, стиле; у каждого из них есть многочисленная армия почитателей и не менее многочисленная армия критиков. Впервые данный вид адаптации был осуществлен на практике американцем Эдвином Хопкинсом [18, 49]. Особенностью этого вида адаптации является то, что он не требует дорогостоящего профессионального оборудования (достаточно современного персонального компьютера со сравнительно недорогими аудиоинтерфейсом и микрофоном), поэтому его может осуществить практически любой желающий, и то, что переводчик, как правило, является и диктором: он читает текст кинодиалога за всех действующих лиц на фоне приглушенной звуковой дорожки оригинальной версии фильма. Несмотря на свое широкое распространение в странах Восточной Европы, в частности, в Польше и России (начиная с 80-х годов прошлого века), данный вид адаптации относится к числу наименее изученных.

Специфика адаптации «голосом за кадром» состоит в её комплексном характере: на первом этапе переводчик имеет дело с письменным текстом в виде монтажных листов (иногда просто субтитров), что облегчает многократную сверку перевода с оригиналом. Если переводчик не ограничен во времени, в процессе перевода он творчески раскрепощен. Его ограничивает лишь обязательство перевести

иноязычный текст с наибольшей информативной точностью, обеспечивая функционально-коммуникативное и эстетическое воздействие.

На втором этапе (озвучивание) переводчик должен добиться синхронности произнесения текста перевода и звучания речи персонажей фильма, избегая выраженной «синфазности» или «фазового сдвига», но без настоящей необходимости достижения полного синхронизма аудио- и видеоряда. Однако, несмотря на отсутствие необходимости совмещения звучащего текста с артикуляцией киногероев на экране, характерной для дубляжа, перевод текстов кинодиалогов «голосом за кадром» остается ориентированным на конкретное зафиксированное на пленке визуальное изображение, не позволяющее, как минимум, выходить за жестко заданные временные рамки демонстрации фильма. [47, 18]

В нормальном случае перевод «голосом за кадром» осуществляется с опорой на предварительно переведенный текст, что иногда имеет место и при синхронном переводе. Но в отличие от традиционного синхронного перевода переводчик не опасается отступлений «оратора» от текста «выступления», добавления или опущения какой-то его части, затрудняющих использование зрительной опоры, учитывая фиксированный характер текста на звуковой дорожке фильма. Единственной неприятной неожиданностью может оказаться сбой или неполадки в передающей аппаратуре, что, к сожалению, не такое уж редкое явление в переводческой практике. По мнению В.Н.Комисарова, главным фактором, усугубляющим задачу переводчика, остается «необходимость тройного распределения внимания – одновременное слушание, чтение и говорение» [24].

Учитывая вышеизложенное, преимущество перевода «голосом за кадром» по сравнению с дубляжом и адаптацией субтитрами состоит в том, что при такой технике перевода снимается требование достижения максимально возможного соответствия произносимого текста артикуляции персонажей фильма, требуемого при дубляже, или необходимой

компрессии, словесного уплотнения текста при переводе с субтитрами. Важным техническим ограничением остается временное ограничение, требующее максимальной концентрации переводчика и экономности в выборе языковых средств переводящего языка. Основным критерием успешного перевода здесь выступает естественность звучащего текста при сохранении верности оригиналу. В этом случае квалификация переводчика играет решающую роль, и его влияние на окончательный текст перевода (и его адекватность) максимально.

Адаптация фильма при помощи русских **субтитров**, как правило, предпочитается весьма узким кругом зрителей (по различным данным – не более 3% от общего числа), которых по каким-то причинам не устраивают предыдущие виды адаптации. Как правило, это квалифицированный и требовательный зритель, более или менее владеющий иностранным языком. Субтитры – основная форма существования так называемых фанатских переводов (когда переводом занимается энтузиаст или группа энтузиастов); распространяются они, как правило, бесплатно, через Интернет. Принято считать, что в плане адекватности перевода субтитры как вид адаптации предпочтительнее, так как для одного фильма, как правило, существует несколько вариантов субтитров от разных переводчиков – известных и неизвестных.

Адаптация субтитрами является наиболее разработанным видом адаптации с теоретической точки зрения (Готлиб, Машаду, Томашкиевич), что объясняется наличием письменной фиксации переводного текста, облегчающего его последующий анализ. Перевод с субтитрами определяется как сокращенный перевод кинодиалога, отражающий его основное содержание и сопровождающий в виде печатного текста видеоряд фильма в его оригинальной версии, располагаясь, как правило, в нижней части кинокадра. По статистике для одного полнометражного фильма требуется подготовить от 900 до 1000 субтитров. В этом плане перевод с субтитрами приближается к информативному переводу. [18, 23]

В отличие от дубляжа, при котором исходный текст полностью заменяется текстом на переводящем языке, перевод с субтитрами сохраняет оригинальный звучащий текст. Необходимость соответствия объема субтитров и времени их нахождения на экране скорости чтения среднестатистического зрителя обуславливает соблюдение жестких пространственно-временных критериев. Поскольку текст перевода занимает часть видеоряда, одним из основных технических требований является сведение к минимуму числа строк субтитров, появляющихся на экране, и уменьшение их объема. При скорости движения пленки в 24 кадра в секунду и стандартном соответствии одного знака двум кадрам время считывания одного одно-двухстрочного субтитра, содержащего от 28 до 32 знаков в строке, принимается как равное в среднем 4,5-5 сек.

В психологическом плане зрительное восприятие опережает время чтения, что затрудняет одновременное считывание субтитров и совмещение их содержания с видеорядом, визуально отражающим развитие событий. При просмотре фильма с информативно насыщенным диалогом зрители вынуждены абстрагироваться от изображения, чтобы иметь возможность ознакомиться с его содержанием. Не все зрители могут читать «про себя», к тому же появление на экране светящихся букв и их последующее исчезновение оказывает раздражающее действие на глаза до 2000 раз на протяжении фильма.

С эстетической точки зрения появление субтитров нарушает гармоническую целостность фильма, вынуждая зрителей воспринимать последний как условно состоящий из двух частей, в то время как аудио- и видеоряд должны составлять единое целое, предъявляемое в едином ритме. К тому же версия фильма с субтитрами автоматически исключает из числа зрителей всех неграмотных или малограмотных.

Основными приемами перевода с субтитрами признаются упразднение/пропуск и компрессия/конденсация с доминированием упразднения избыточных элементов, возможного благодаря опоре на

видеоряд [18]. Использование указанных приемов приводит к сокращению диалогов; переходу с более высокого иерархического уровня на более низкий; переходу от диалогической формы к монологической; упразднению типичных черт устной речи: реприз, переформулирования, незаконченности реплик, хезитаций, перебивов и т.д.; упразднению маркеров структурной организации диалогов, создающему впечатление меньшей связности реплик; упразднению формул вежливости, приводящему к некоторой необоснованной резкости в общении участников диалога, к стиранию грани между обычным и собственно конфликтным общением; упразднению маркеров модальности, оценочных и других субъективных элементов и их замене безличными формами, затушевывающими личность говорящего. Наибольшую трудность представляет принятие решения о важности/второстепенности информации, содержащейся в исходном звучащем тексте. Переводчику важно не впасть в крайность и не превратить текст субтитров в своего рода стенографический информативный «скелет» исходного текста.

Главным неязыковым фактором адаптации, влияющим на перевод художественного фильма, является хронометраж. Из-за несоответствия темпа речи и количества слов в английском и русском языках, требующихся для выражения одной и той же мысли, переводчику приходится прибегать к различным приёмам и уловкам лексического и грамматического характера, актёрам и дикторам дубляжа – говорить быстрее, а зрителю, предпочитающему субтитры, порой нажимать на паузу; и это только в случае адекватного, «хорошего» перевода. Часто дело обстоит так, что смысл оригинального высказывания при адаптации в угоду хронометражу частично искажается или теряется полностью.

К сожалению, нельзя не упомянуть и такие весьма далекие от перевода, но влияющие на его адекватность явления, относящиеся к адаптации зарубежных фильмов, как то: чрезвычайно сжатые сроки, выделяемые прокатными и телевизионными компаниями на перевод текста

фильма (так, по свидетельствам источников, на телекомпании «НТВ+» переводчику на перевод текста одного фильма даётся один-три дня), традиционно низкий средний уровень гонораров и квалификации переводчиков (ввиду отсутствия системы требований к качеству продукта как со стороны прокатчиков, так и со стороны большинства зрителей), несоблюдение принципов профессиональной этики самими переводчиками.

Завершая краткий обзор видов и особенностей адаптации зарубежных художественных фильмов для русскоязычного зрителя, следует отметить, что, поскольку перевод есть процесс творческий, решающим фактором адекватности перевода художественного фильма становится личность переводчика, понимаемая как совокупность фоновых знаний, переводческой компетентности, опыта читательской (зрительской) рефлексии и профессиональной самодисциплины.

1.2. Языковые аспекты перевода художественных фильмов, понятие кинодиалога

Перевод фильмов, разумеется, полностью укладывается в рамки рекомендаций всех руководств общепереводческого направления, но в силу его специфики на некоторые аспекты следует обратить гораздо более пристальное внимание. Так, ключевым понятием в процессе адаптации (и перевода) зарубежных фильмов становится понятие кинодиалога. [18, 32]

Выделение кинодиалога как объекта перевода в кино опирается на понятие кинотекста, понимаемого интуитивно как некая более или менее подробная «стенография», «протокол» событий фильма [32]. Специфичность кино как искусства «движущихся картин» позволяет рассматривать фильм как гетерогенную семиотическую систему со своим означающим и означаемым, что обусловлено главным образом наличием аудио- и видеоряда (вербальных и иконических знаков), образующих единое целое – фильм – с доминированием изобразительных знаков.

Кинодиалог понимается нами как вербальный компонент фильма, смысловая завершенность которого обеспечивается его аудиовизуальным (звукоразительным) рядом. Термин «кинодиалог», по аналогии с драматическим диалогом, подразумевает доминирование в кино диалогической формы речи персонажей как первичной, естественной формы речевого общения [18]. Данный текстовый феномен сопоставим с драматическим диалогом и в силу их формальной близости. Помимо относительно строгих параметров времени сценического в театре (3-4 часа) и фиксированного времени изображаемого в кино (90-160 мин.), сопоставимость спектакля и кинофильма находит свое проявление в жесткой ситуативной обусловленности вербальных текстов, подкрепляемой аудио- и видеорядом: действиями, поведением, интонацией, мимикой и жестикуляцией актеров. Последняя значительно

облегчается в кино благодаря возможностям крупного плана, обеспечивающего композиционное выделение самого важного и нужного, способствуя созданию образа в кино.

Таблица 2

Сопоставление драматического диалога (ДТ) и кинодиалога (КД)

	Основные характеристики	ДТ	КД
1.	Открытость зрелища	Да	Нет
2.	Строгие параметры времени представления	Да/Нет	Да
3.	Ограниченность художественных возможностей	Да	Нет
4.	Свободное оперирование пространством и временем действия	Нет	Да
5.	Квази-спонтанный характер текста	Да	Да
6.	Фиксированность звучащего текста	Да	Да
7.	Направленность на эстетическое воздействие (прагматический эффект)	Да	Да
8.	Вокоцентризм (превалирование словесных действий)	Да	Нет
9.	Тенденция к увеличению роли монологической речи	Да	Нет
10.	Самодостаточность текста	Да	Да/Нет
11.	Феномен «двойного выражения»	Да	Да
12.	Множественность протагонистов	Нет	Да

Наряду с общими характеристиками, относящимися к кино и театру как отдельным видам искусства, в таблице отражены и характеристики специфические, квалифицирующие драматический диалог и кинодиалог как сопоставимые текстовые феномены [32]. При этом именно общие характеристики, такие как закрытость зрелища, более широкие художественные возможности и более свободное оперирование временем и пространством благодаря монтажному принципу построения фильма, а также опора на видеоряд позволяют кинодиалогу быть относительно самодостаточным, в значительной мере повышая долю имплицитности звучащего текста. [18]

В отличие от складывающейся в современной драматургии тенденции к возрастанию доли монологической формы речи, доля

последней в кинодиалогах современного кино не столь велика, что объясняется спецификой кинематографа, делающего акцент на зрелищности, когда мотивы тех или иных поступков героев не нуждаются в объяснениях, а эксплицируются видеорядом. Сказанное не исключает наличия в кинодиалогах как обращенных, так и уединённых монологов. Выделенный в особый тип текста, кинодиалог характеризуется как общетекстовыми (информативности, связности, цельности, смыслового членения, проспекции и ретроспекции), так и специфическими категориями, среди которых доминирует категория тональности, понимаемая как концептуально-содержательная категория кинодиалога, отражающая культурологический аспект фильма и находящая свое выражение в передаче национально-специфических реалий, имен собственных и речевой характеристике персонажей.

Понимание кинодиалога как «слепка с натуры», как квази-спонтанного разговорного текста, подвергнутого определенной стилизации в соответствии с художественными устремлениями режиссера и ориентированностью на особый кинематографический код, позволяет осуществить типологизацию данных текстов и, как следствие, требует текстоцентрического подхода к их переводу с опорой на понятие кинодиалога как единицы перевода. [32]

Кинодиалог представляет собой подготовленное сообщение, воспринимаемое виртуальным удаленным рецептором в устной форме в формате отсроченного контакта при отсутствии непосредственного обмена между коммуникантами. Соответственно, виртуальный реципиент сообщения (зритель) отличается множественностью, значительной социокультурной неоднородностью, неопределенной национальной принадлежностью в силу массовости кино и широты его распространения в мире в эпоху глобализации. Очевидно, что степень адекватного восприятия фильма будет значительно варьироваться в зависимости от приведенных выше факторов, выступающих в качестве

экстралингвистической составляющей означенного восприятия. Однако всех рецепторов объединяет стремление адекватного понимания фильма как специфического сообщения вообще, и кинодиалога в рамках указанного целого, в частности. [18, 1]

Ориентирование на охарактеризованного таким образом виртуального рецептора осложняется для автора кинодиалога (отправителя), входящего в состав коллективного автора фильма, ключевой фигурой которого является режиссёр, отсутствием непосредственного контакта со зрителем и значительной отсроченностью этого контакта во времени, что нередко приводит к утрате остроты восприятия происходящих на экране событий и неполноценному пониманию вербального текста зрителями даже в рамках одной культуры.

В случае показа фильма в иноязычной аудитории цепочка «отправитель – зритель» удлиняется за счет введения в нее фигуры переводчика. Важно, что перевод в кино гораздо ближе к «сценографии», чем к «каллиграфии», что требует как ориентации на зафиксированное экранное представление, так и опоры на последнее при подготовке текста перевода. При этом переводчик постоянно находится перед выбором в иерархии конфликтных дихотомий: дихотомии смысла и его выражения, формы и содержания, устно/письменной и вербально/кинестической форм представления текста, смысла и воздействия (прагматического и эстетического эффекта) [24]. Основным предназначением текста, представляющего изначально в письменной зафиксированной форме, становится его последующее устное воспроизведение в специфических условиях кинематографического дискурса, что отражает фундаментальное противоречие между письменным и устным, наблюдаемым и слышимым.

В силу вышеизложенного роль переводчика кинодиалога может быть схематически представлена следующим образом (Рис.1: Г – говорящий, С – смысл, К – канал передачи, Р – рецептор):

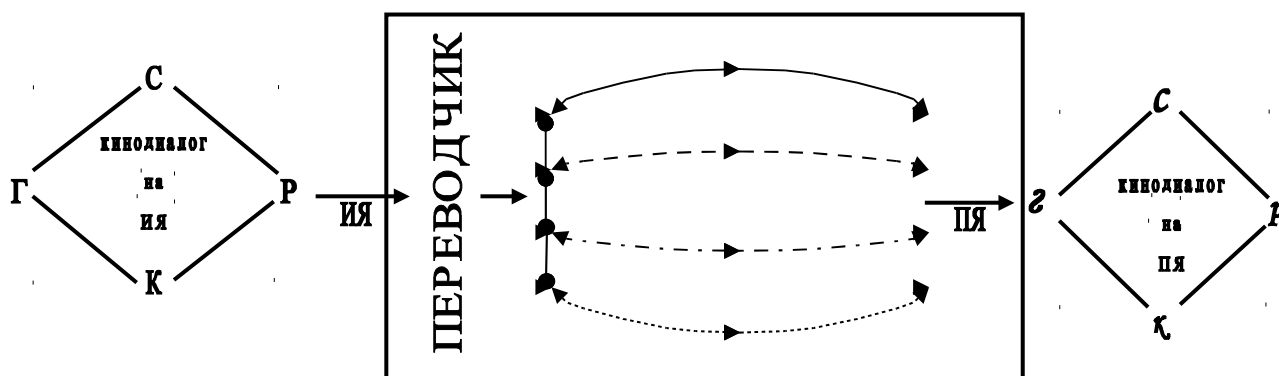


Рис.1. Роль переводчика при переводе кинодиалога

- Условные обозначения:
- дублирование
 - - - - перевод с субтитрами
 - · - · - перевод «голосом за кадром»
 - перевод-описание для незрячих зрителей

Роль переводчика как медиатора процесса перевода в кино отличается выраженной специфичностью по сравнению с переводом моносемиотических текстов. Если при переводе последних наблюдается аналогичность формы представления переводного текста исходному (письменно/письменный или устно/устный перевод), то переводчик кинодиалога в процессе перевода вынужден ориентировать свою деятельность в соответствии с целью перевода (полученным им заказом) и предполагаемым рецептором перевода, что, в свою очередь, влечет за собой модификацию пространственно-временных параметров вербального сообщения на языке принимающей культуры [18]. Кроме того, специфика перевода кинотекста/кинодиалога сказывается и на выборе микро- и макростратегий перевода – к примеру, это выражается во влиянии просодии оригинала на лексику перевода.

Изменения пространственно-временных параметров вербального сообщения, непосредственно влияющие на форму его представления для иноязычного рецептора, не могут не отразиться на содержании этого сообщения. Соответственно, с необходимостью встает вопрос о

сохранении некоего инварианта исходного сообщения, который обеспечил бы адекватное восприятие фильма зрителем [45]. В качестве такого инварианта выступает смысл кинодиалога, а косвенным проявлением смысла, его эксплицитными метками, каркасом текста кинодиалога становятся смысловые опоры, рассматриваемые сообразно пониманию означаемого как то, что находится вне фильма и должно актуализироваться в нем: профессия, гражданское состояние, характер, национальная принадлежность, супружество. В терминах В.Н.Комиссарова и А.Д.Швейцера это не что иное, как адекватность перевода, понимаемая нами как бережное сохранение прагматики сообщения с максимально достижимым при этом уровнем эквивалентности.

Таким образом, текст кинодиалога представляет собой максимальную единицу перевода, инвариантом которой является смысл, а косвенными проявлениями последнего – смысловые опоры, в качестве которых выступают как отдельные слова и выражения, так и целые высказывания, обеспечивающие его связность и цельность с опорой на видеоряд фильма. Соответственно, независимо от избранной техники и вида адаптации, переводчику следует ориентироваться на передачу смысла кинодиалога, при необходимости жертвовать второстепенным, используя в процессе перевода возвратно-поступательную процедуру перевода [6].

Далее, несмотря на виртуальный характер рецептора фильма (невозможность предвидения точного количества предполагаемых зрителей, уровня их образованности и социального статуса), переводчик рассматривает его как представителя определенной культуры, и, соответственно, ориентирует свой перевод на принимающую культуру. Широкое понимание стратегии как программы переводческих действий обуславливает выбор собственно стратегий перевода в рамках указанной макростратегии, учитывая специфичность объекта исследования – кинодиалога, характерной чертой которого являются относительная самодостаточность и, как следствие, повышенная имплицитность текста.

Следует отметить, что среди переводчиков-практиков укрепляется мнение, что поскольку переводчик – это «передаточная шестеренка промеж колёсами культур» [54], он должен быть представителем той культуры (субкультуры), на которую ориентирован его перевод, и любой «перевод для чужих» влечет за собой потерю адекватности [33].

Адаптировать кинодиалог – это значит, с одной стороны, передать иноязычному рецептору смысловое содержание того, о чем говорят герои фильма, с другой стороны, максимально сохранить характерные особенности самого звучащего текста с целью обеспечения соответствующего коммуникативно-прагматического эффекта. Несмотря на допущение существования определенной разницы между кинодиалогом как текстом, написанным заранее, и спонтанным разговором, в подавляющем большинстве случаев кинодиалог калькирует схему естественного разговора. Помимо этого необходимый учет направленности текста кинодиалога на устное воспроизведение требует легкости произнесения и естественности звучания реплик.

Вот, например, фраза, произнесенная героиней Умы Турман в фильме «Pulp Fiction»/«Криминальное чтиво»; эпизод в ресторане, разговор с героем Джона Траволты о сплетнях вокруг неё:

- When you little scamps get together, you're worse than a sewing circle.

Перевод телеканала СТС:

- Когда такие парни, как ты, собираются вместе, то сплетничают больше, чем женщины в кружке кройки и шитья.

Перевод Дмитрия Пучкова:

- А когда вы, паршивцы, собираетесь вместе, вы хуже, чем кружок кройки и шитья.

В первом переводе высказывание полностью и избыточно расшифровано, при том, что сущности (кружок кройки и шитья => женщины => сплетни) совпадают стопроцентно в обоих языках; от этого фраза становится громоздкой и как минимум не соответствует контексту легкой беседы в ресторане, не говоря уже об образе героини Умы Турман. Перевод Дмитрия Пучкова, сохраняющий разговорную лексику,

примерное количество слов и имплицитный характер «сплетен», является гораздо более адекватным.

Таким образом, перед переводчиком кинодиалога стоят вполне конкретные задачи: 1) передача особенностей звучащей речи в непосредственной зависимости от используемой техники и вида адаптации, 2) достижение искомого коммуникативно-прагматического эффекта, 3) необходимый учет пространственно-временных факторов, обусловленных специфичностью фильма как материального носителя текста кинодиалога. [18]

В связи с этим, при переводе кинодиалога следует считать целесообразным применение следующих микростратегий: 1) стратегии отражения культуропорожденных речевых действий, 2) стратегии сохранения общей «тональности», проявляющейся в достижении естественности, приемлемости звучания переводного текста кинодиалога. В свою очередь, стратегия отражения культуропорожденных речевых действий находит свое выражение в адекватной передаче при переводе смысловых опор, имен собственных и национально-специфических реалий, а стратегия сохранения общей «тональности» текста кинодиалога – в передаче стилистических особенностей речи персонажей фильма (используемого языкового регистра).

Ещё один отрывок из фильма «Криминальное чтиво», где герой Сэмюэла Джексона объясняет герою Джона Траволты, что такое «пилот» и как снимаются сериалы:

- The way they pick TV shows is they make one show. That show's called a pilot. Then they show that one show to the people who pick shows and on the strength of that one show, they decide if they wanna make more shows. Some get chosen and become television programs. Some don't, become nothin'. She starred in one of the ones that became nothing.

Перевод СТС:

- Сначала они это шоу снимают. То шоу называлось Пилот. Потом показывают его людям, которые решают, в зависимости от интереса, которое вызывает первое шоу, хотят ли они еще таких шоу. Некоторые шоу, которые одобряют, становятся

телевизионными программами. Некоторые не становятся ничем. Она снималась в том, которое стало ничем.

Перевод Дмитрия Пучкова:

- Прежде чем начать делать сериал, снимают одну серию. Вот она и называется "пилот". Потом они показывают пилот людям, которые смотрят сериалы... и, если пилот этим людям нравится, тогда решают продолжать сериал. Те пилоты, которые выбирают, становятся телесериалами. Те пилоты, которые не выбирают, ничем не становятся. Она играла в таком, который ничем не стал.

При просмотре фильма особенно заметно, что в переводе Пучкова сохранена свободная разговорная интонация, не говоря о том, что он просто правильно понял и раскрыл сущность явления «пилот», в отличие от первого переводчика.

Учитывая сущность кино как феномена, в основе которого лежит аудиовизуальный ряд, все реалии в кино условно подразделяются на две большие группы: 1) реалии, отражаемые визуальным рядом фильма, то есть находящиеся в поле зрения зрителя и констатируемые последним, и 2) реалии, звучащие в речи персонажей. В свою очередь, различие универсализирующей и индивидуализирующей функций культуры позволяет выделить, наряду с имеющими непосредственное отношение к стране места действия фильма национальными (социально-экономическими и национально-специфическими) реалиями, и реалии, отражающие общечеловеческие ценности и ситуацию в мире в эпоху глобализации и поэтому обозначенные нами как «глобальные».

Осуществление стратегии сохранения тональности исходного кинодиалога и достижения требуемого прагматического эффекта приобретает особую значимость при переводе текстов, изобилующих сниженной и обценной лексикой. Переводчику следует определиться, какую меру сниженности избрать для обеспечения адекватности перевода.

Например, одно из высказываний сержанта Хартмана, персонажа фильма «Цельнометаллическая оболочка», знаменитого своими нецензурными цитатами, звучит по-разному в зависимости от охватываемой аудитории:

- You little scumbag! I've got your name! I've got your ass! You will not laugh! You will not cry! You will learn by the numbers. I will teach you. Now get up! Get on your feet! You had best unfuck yourself or I will unscrew your head and shit down your neck!

Перевод НТВ+:

- Ты, кусок дерьма! У меня есть твое имя! И есть твоя задница! Тебе не смеяться и не плакать! Тебе усваивать все по порядку! Встать! Встать на ноги! Брось выеживаться, или я откручу твою башку и нагажу в горловину!

Перевод Дмитрия Пучкова:

- Маленький подонок! Я запомню как тебя зовут! Твоя ж... в моих руках! Ты не будешь смеяться, ты не будешь плакать! Ты будешь учиться от и до! Я буду тебя учить! А теперь встать! Встать на ноги! Лучше сразу прекрати вы...аться, или я откручу тебе башку и нас..у прямо в горло!

Как правило, вербальный компонент фильма находит свое выражение как в виде письменного текста (разного рода надписей, вывесок, заголовков газет или книг и т.д.), так и в виде устной речи.

Очевидно, что письменный текст в кино не отличается особой спецификой в плане языковых регистров и не нуждается в переводе. Исключение составляют титры и указания, приводимые на экране, чтобы отразить перемещение героев фильма в пространстве («Швейцария, Берн») или во времени («Прошло пять лет»). Разумеется, эту роль может выполнять и звучащий текст. Голосом за кадром озвучиваются, к примеру, страницы писем или дневниковых записей, отражаемые визуальным рядом фильма. Однако все эти тексты сохраняют общую нормативную направленность. Совершенно очевидно, что допустимое в устной речи может оказаться абсолютно неприемлемым в письменном тексте.

При переводе кинодиалогов велика роль контекстуальной обусловленности интересующих нас лексических единиц, зависящей от степени владения соответствующим тезаурусом, наличия фоновых знаний и уровня языковой компетенции переводчика.

Очевидна необходимость адаптации английских и американских разговорных и просторечных выражений как речевых характеристик персонажей, поскольку употребление такой лексики представляет собой

своего рода визитную карточку героя, и замена ее стилистически нейтральной может привести к неверной трактовке образа последнего. [18, 54]

Исследование кинодиалога открывает совершенно не разработанную область прикладных исследований как для специалистов по переводу, так и для исследователей самых разных областей знания – лингвистов, культурологов, социологов. С лингвистической точки зрения, анализ кинодиалога представляет интерес в плане выражения и взаимодействия основных текстовых категорий. Социокультурный анализ кинодиалога открывает широкие возможности для знакомства с национальными ценностями и стереотипами. Что касается переводоведения, кинодиалог представляет широкое поле деятельности как в рамках собственно лингвистического подхода к переводу, так и в русле интерпретативной концепции перевода.

Выводы

1. Экстралингвистические особенности адаптации зарубежных фильмов для русскоязычного зрителя (хронометраж, требование синхронизма с видеорядом (lipsync), количество слов в субтитрах и т.д) влияют на выбор стратегии перевода, и, в конечном счёте, на его адекватность.

2. Языковые аспекты адаптации фильмов сконцентрированы вокруг понятия кинодиалога, выделяемого в особый тип текста, имеющий свою структуру, цель, специфику, что также непосредственным образом отражается на стратегии и адекватности перевода.

3. Для достижения адекватности перевода фильма переводчику нужны не только общепереводческая квалификация и соответствующие навыки, но и полное представление об особенностях того вида адаптации фильма, в котором он принимает участие.

Глава 2. Перевод англоязычных художественных фильмов

2.1. Особенности предпереводческого анализа в переводе художественных фильмов

Предпереводческий анализ художественного фильма (ППАФ) понимается нами как расшифровка и выявление внешних связей фильма как гетерогенной семиотической системы, погружённой в глобальный информационный контекст. Необходимость ППАФ обусловлена конвенциональной природой кинематографа, уже упоминавшейся имплицитностью кинотекста и кинодиалога, а также информационными и культурными последствиями глобализации. Стремительно повышающаяся связность современного кино, выражающаяся в его цитатном, референциальном характере, требует от переводчика навыков выявления таких связей, так как зачастую подлинный смысл кинотекста не извлекается путем «простого суммирования слов» [35]. Очевидно, что эти связи могут и будут оказывать влияние на выбор микро- и макростратегий перевода фильма.

Переводчиками-практиками не всегда явно признаётся необходимость предпереводческого анализа фильма. К примеру, известный переводчик Дмитрий Пучков описывает процесс перевода следующим образом:

«Перевод производится в три этапа:

1. Просмотр, имеющий целью понять, о чём вообще идёт речь в кино. Это, кстати, получается не у всех.

2. Тщательный перевод реплик, в ходе которых происходит лазанье по онлайн-словарям, imdb, комментсам и общение с носителями языка. Перевод получается точный, но корявый. Получается тоже не у всех.

3. Придание тексту литературной формы. Сокращение слишком длинных/подробных фраз, придание речи живости с соблюдением характерных черт героев». [54]

Казалось бы, предпереводческий анализ отсутствует. Но «понять, о чем идёт речь в кино» - разве для переводчика это не есть анализ фильма, позволяющий извлечь максимальное количество возможных смыслов. Кроме того, Дмитрий Пучков переводит далеко не все фильмы, а те, что близки ему по духу – преимущественно «про бандитов, полицейских и военных»; заметим, что данная жанровая специализация снимает множество вопросов, стоящих перед предпереводческим анализом фильма и решаемых им.

Цели и задачи ППАФ могут быть сформулированы исходя из понимания перевода как перевода культур: это выявление «вторых, третьих и четвёртых смысловых планов» кинотекста и принятие решения об отражении (или не-отражении) их в переводе [46]. К примеру, в художественном фильме «Матрица» значения слов вроде source («исходный код программы» в компьютерном жаргоне), Zion (земля обетованная в еврейской мифологии) играют большую роль в понимании смысла фильма и не могут быть упущены в переводе. Для достижения этой цели переводчик должен обладать знаниями своей культуры, чтобы перевод не был ни слишком сжатым, ни слишком подробным. Более того, укрепляется мнение, что переводчик в первую очередь должен ориентироваться на собственные фоновые знания как представителя именно своей культуры, а точнее – субкультуры, и что любой перевод «вовне» её («шекспироведы переводят киберпанк») в общем случае будет неадекватным; современное состояние дел в кинопереводе только подтверждает этот вывод.

Блестящей иллюстрацией того, к чему может привести подобный подход, может послужить «гоблинский» перевод трилогии Питера Джексона «Властелин колец». В этой пародии на плохие переводы,

талантливо и изобретательно выполненной Дмитрием Пучковым и группой энтузиастов, оригинальный видеоряд сопровождается сниженная разговорная лексика и современная популярная музыка – идеальная картина полного и сознательного игнорирования подлинного смысла фильма.

Предпереводческий анализ фильма позволяет точнее определить как макростратегию перевода фильма, с учётом общей коммуникативной, прагматической, эстетической его функции, так и множество микростратегий, связанных с переводами отдельных эпизодов и даже фраз, являющихся ключевыми в адекватном понимании фильма.

Этапы предпереводческого анализа включают в себя:

Зрительский просмотр фильма. Нет нужды отмечать, что во время просмотра переводчик должен быть предельно собран и внимателен, стараясь не упустить ни малейшей детали и отмечая те места, где смысл не совсем ясен: именно эти фразы и эпизоды (хотя не только они, как показывает пример ниже), как правило, являются информацией ссылочного характера, ведущей «вовне» фильма, или «вовнутрь» него, но в другой эпизод.

Так, фильм «Кинг-Конг» Питера Джексона заканчивается словами: "Oh no, it wasn't the airplanes. It was beauty killed the beast." В дубляже это звучит следующим образом: "Чудовище убили не самолеты. Его убила красота". Однако, режиссёр неоднократно отмечал (и это было отражено в одной из рекламных кампаний фильма), что история Кинг-Конга – это вариация на тему сказочного сюжета про Красавицу и Чудовище (The Beauty and the Beast). Поэтому правильный перевод звучит так: "Нет, дело не в аэропланах. Красавица погубила чудовище".

Сбор всей доступной информации о фильме, его сюжете, героях, персонажах, создателях: отзывы, комментарии, интервью и др. Часто переводчики-практики занимаются этим уже в процессе собственно перевода, но с точки зрения определения, приведенного в начале данного

параграфа, полагаем, что эти действия следует выделить в отдельный этап именно предпереводческого анализа; его в каком-то смысле можно назвать погружением в фильм и его надконтекст. При наличии у фильма литературных источников следует ознакомиться и с ними: например, с целью выявления устоявшихся переводов имён, названий и терминов; при этом надо соблюдать осмотрительность, поскольку устоявшийся перевод может быть неадекватным в силу изменения конвенциональных норм перевода [24] или других факторов.

*Показательными в этом смысле являются переводы фильмов про Гарри Поттера. Первые три книги этой серии большим тиражом появились в нашей стране в переводе М.Д.Литвиновой, который практически сразу был признан далеко не самым удачным. Переводчики фильма не стали воспроизводить имена персонажей, названия мест, заклинаний и пр., а обратились к оригиналу и сделали собственные варианты. Так, имя антагониста *Voldemort*, переведенное М.Д.Литвиновой как *Волан-де-Морт*, во второй книге и фильме оказывается анаграммой. В книге это повлекло дальнейшие искажения, в фильме же, где оригинальное прочтение было сохранено – «Волдеморт», этого не случилось.*

Аналитический просмотр подразумевает наличие у переводчика полного текста фильма (чаще всего это субтитры). На данном, завершающем, этапе ППАФ определяется значимость каждой единицы собранной на предыдущем этапе информации и её влияние на стратегию перевода, определяются языковые особенности персонажей фильма, отсекается нерелевантная адекватному переводу информация.

*В фильме «Малышка на миллион» речь героини Хиллари Суонк является речью типичного выходца из низших слоев Техаса (т.н. *white trash*), но это не нашло отражения ни в дубляже, ни в других переводах: в дубляже она говорит высоким русским литературным языком длинными распространёнными предложениями, в то время как по сценарию она не*

является ни начитанным, ни образованным человеком. Очевидно, что данное упущение значительно исказило адекватное восприятие нашими зрителями как образа Мэгги Фитцджеральд, так и фильма Клинта Иствуда в целом.

Полагая подробное раскрытие видов и типов внешних связей художественного фильма предметом отдельного исследования на стыке семиотики и герменевтики, отметим лишь, что в целом культурные ссылки с достаточной степенью условности можно разделить на три больших группы: ссылки, ведущие к другим фильмам, ссылки, ведущие к литературным источникам, и ссылки, ведущие к событиям и явлениям реального мира. Сами ссылки могут принимать различные формы – от имён персонажей и упоминания реалий в диалогах до информации, отражённой в видеоряде (таблички, указатели, вывески) и музыкального оформления фильма.

Ярким примером произведения, практически целиком построенного на культурных ссылках, может послужить фильм «Убить Билла» режиссера Квентина Тарантино. Буквально каждая песня отсылает нас к какому-нибудь фильму (в Интернете можно найти подробный список), костюм главной героини – это костюм Брюса Ли в «Выходе дракона», роли некоторых персонажей исполняют звезды боевиков прошлых лет, что тоже можно расценивать как информацию референциального характера.

Перевод фильма, как и любой перевод, есть акт творческий, следовательно, построение его как процесса может варьироваться в зависимости от предпочтений переводчика, таким образом, предпереводческий анализ может и не присутствовать явно в изложенном здесь виде в каждом акте перевода. Тем не менее, эти этапы – вдумчивый просмотр, сбор информации, поиск информации референциального характера, аналитический просмотр, определение стиля перевода и

значимости информации «извне» фильма – с поправками на вид перевода входят во все рекомендуемые алгоритмы адекватного перевода.

2.2. Стратегии перевода кинодиалога

Понимание перевода как процесса неразрывно связано с понятием переводческой стратегии. Взаимодействие этих двух понятий настолько велико, что некоторые исследователи употребляют их практически как синонимы [1].

При переводе кинодиалога важно помнить, во-первых, что главным критерием оценки художественного перевода выступает не некий единый абстрактный идеал, не некая незыблемая переводческая норма, а соответствие перевода той стратегии, которая в наибольшей мере отвечает поставленной переводчиком перед собой задаче [46], во-вторых, что основная стратегическая цель переводчика в художественном переводе заключается в воспроизведении художественно-эстетических достоинств оригинала, а главными факторами, определяющими выбор переводческой стратегии, являются тип исходного текста, тип рецептора (или реципиента) перевода и цель переводческого акта [23].

Широкое понимание стратегии как программы переводческих действий обуславливает выбор собственно стратегий перевода в рамках указанной выше макростратегии, учитывая специфичность нашего объекта исследования - кинодиалога, характерной чертой которого являются относительная самодостаточность и, как следствие, повышенная имплицитность текста.

В переводоведческой литературе последних лет [1, 19, 23] исследователи предлагают различные наборы конкретных стратегий в зависимости от направления исследования и типа переводимого текста. Например, в качестве основания когнитивной модели перевода выделяются три стабильно универсальные переводческие стратегии: стратегия построения структуры доминантного смысла, стратегия выделения эмоциональной доминанты, адекватной исходному тексту, стратегия подмены авторского смысла собственными вариантами [40]. В

рамках деятельностно-когнитивного подхода предлагается общая ретроспективная стратегия перевода текущего фрагмента, сопровождающаяся поиском компромиссного решения между стремлением к достижению адекватности переводного текста, с одной стороны, и обеспечением его максимальной приемлемости, с другой [29]. Достижение функциональной эквивалентности двух текстов предусматривает применение стратегий в зависимости от доминирующих функций текста оригинала (функции описания, функции выражения, функции обращения). В их числе называют стратегии уяснения жанрово-стилевой принадлежности текста, определения доминантной плотности, вероятностного прогнозирования, проб и ошибок, компрессии/декомпрессии, компенсирующих модификаций, передачи мироощущения, дословного перевода [16]. В соответствии с указанной классификацией к текстам, ориентированным на форму (с доминированием функции выражения) относятся художественная проза и поэзия, при переводе которых практически не используются стратегии проб и ошибок и вероятностного прогнозирования.

Перевести кинодиалог - это значит, с одной стороны, передать иноязычному рецептору смысловое содержание того, о чем говорят герои фильма, с другой стороны, максимально сохранить характерные особенности самого звучащего текста с целью обеспечения соответствующего прагматического эффекта. Среди наиболее важных характеристик текста кинодиалога не следует забывать его направленность на устное воспроизведение, что означает следующее. Во-первых, даже если предположить, что существует определенная разница между кинодиалогом как текстом, написанным заранее, и спонтанным разговором, в подавляющем большинстве случаев текст кинодиалога калькирует схему естественного разговора. Во-вторых, переводчику необходимо учитывать, что переведенный текст предназначен для произнесения дикторами и актерами, следовательно, реплики переводного

кинодиалога должны отличаться легкостью произнесения и естественностью звучания.

Соответственно, перед переводчиком кинодиалога стоят вполне конкретные задачи: 1) передача особенностей звучащей речи в непосредственной зависимости от используемой техники перевода, 2) достижение искомого прагматического эффекта, 3) необходимый учет пространственно-временных факторов, обусловленных специфичностью фильма как материального носителя текста кинодиалога.

В связи с этим, а также с учетом доминирующего положения в тексте кинодиалога категории тональности, считаем целесообразным применение следующих стратегий при его переводе: 1) стратегии отражения культурогенного дейксиса, 2) стратегии сохранения общей «тональности», проявляющейся в достижении естественности, приемлемости звучания переводного текста кинодиалога.

В свою очередь, стратегия отражения культурогенного дейксиса находит свое выражение в адекватной передаче при переводе смысловых опор, имен собственных (см. 5.2) и национально-специфических реалий (см. 6.3), а стратегия сохранения общей «тональности» текста кинодиалога - в передаче стилистических особенностей речи персонажей фильма (используемого языкового регистра), крайняя степень выражения которых проявляется в использовании сниженной лексики.

Для осуществления указанных стратегий наиболее приемлемым считаем применение возвратно-поступательной процедуры переводческих действий в процессе перевода с обязательной опорой на аудиовизуальный ряд для уточнения соответствия текста кинодиалога дискурсу фильма.

Перевод национально-специфических реалий. Вопросам передачи культурно-специфических особенностей при переводе, традиционно привлекавших внимание теоретиков перевода, по-прежнему уделяется довольно большое внимание в переводоведческих исследованиях [39].

К сожалению, эти проблемы практически не затрагиваются в приложении к переводу в кино, что открывает широкие возможности для исследовательской работы в данной прикладной области.

Именно в приложении к переводу становится особенно очевидным, что язык является не только знаковой системой, инструментом коммуникации и орудием мышления и познания, но скорее вместилищем души, духом народа, коллективным продуктом национального творчества [44], что находит свое эксплицитное проявление, в первую очередь, в переводе инокультурных маркеров [18]. Дело в том, что в процессе перевода фильма мы можем полностью лишиться оригинал его «другости» и тем самым, как ни парадоксально, в какой-то мере лишиться и его понимания.

Как правило, «чуждость», «другость» исходного текста находят свое проявление на уровне реалий. На первый взгляд, данная проблема относится к числу наиболее разработанных в переводоведении. Исследователи практически единодушны как в отношении классификации реалий, так и в выборе приемов их перевода. Но проблема в том, что кинематограф, в силу своей специфики, вносит свои коррективы в деятельность переводчика.

Когда мы имеем дело с письменным текстом, при переводе реалий чаще всего используются заимствования, описательный перевод и переводческий комментарий в виде примечаний в сносках. Что касается сносок, переводчику прежде всего важно определиться, насколько необходимо разъяснение той или иной реалии и в каком объеме. При этом значимость рассматриваемого культурного феномена и необходимость его пояснения для читателя должны анализироваться по отношению ко всему произведению и целому, с тем чтобы приводимые пояснения не отвлекали читателя от сути произведения и его предназначения.

Так, В.Е.Горшкова приводит мнение М.Ледерер, которая считает, что при переводе реалии «недоросль» в «Капитанской дочке»

А.С.Пушкина нет необходимости эксплицировать для франкофонного читателя аллюзию на комедию Фонвизина «Недоросль», как это сделали некоторые переводчики, учитывая, что данная информация практически бесполезна для современного французского читателя и имеет преходящее значение для понимания повести в целом. Поэтому достаточно дать более или менее развернутое пояснение в самом тексте: «Je vivais comme tout jeune noble compagnard, avant l'age de servir...» («Я жил, как всякий юный помещик, которому еще не пришла пора служить...»).

В случае перевода кинофильма означенная выше проблема приобретает совершенно иное звучание. Как и в любом тексте иноязычной культуры, реалии присутствуют и в кинодиалоге. Но переводчик не имеет возможности эксплицировать их значение комментарием в сноске: непрерывный и необратимый характер воспроизведения кино не предполагает возвращения ни к предыдущим эпизодам, ни обращения к каким-то дополнительным источникам. Не может переводчик давать и пространных объяснений в самом тексте кинодиалога: это чревато излишними длиннотами, которые могут замедлить динамику фильма, привести к запаздыванию вербального ряда по отношению к зрительному и, в итоге, нарушит» создаваемый фильмом художественный образ. Очевидно, что переводчику следует очень тщательно подходить к выбору стратегии перевода, чтобы избежать приведенных выше недостатков.

Прежде чем перейти к решению этой проблемы, рассмотрим специфику кинематографических реалий. Анализ фильмов показывает, что все реалии в кино могут быть условно подразделены на две большие группы: 1) реалии, отражаемые визуальным рядом фильма, то есть находящиеся в поле зрения зрителя и констатируемые последним, и 2) реалии, звучащие в речи персонажей. Данное подразделение отражает сущность кино как феномена, в основе которого лежит аудиовизуальный (звукозрительный) ряд. Подчеркнем условность данной классификации и относительность отнесения той или иной реалии к отдельной группе. [18]

К зрительным реалиям мы относим прежде всего топонимы: указания на названия городов, улиц, маршрутов городского транспорта, магазинов, киосков, которые переводчик/зритель фиксирует на экране и которые помогают ему сориентироваться как в пространстве (где происходит действие?), так и во времени (когда происходит действие?). Не следует принижать интеллект современного зрителя, его достаточно широкую эрудицию и наличие определенных навыков владения иностранными языками (по меньшей мере, европейскими). Так, название газеты «New York Times» в руках героя фильма, который сидит на террасе кафе на фоне статуи Свободы, без труда подскажет зрителю, что действие фильма разворачивается в США.

Примечательно, что большинство этих реалий-топонимов отражено в виде письменного текста, не нуждающегося в переводе, в отличие, например, от текста романа. Переводчику надлежит переводить их только в тех случаях, когда указание, где происходит действие, приводится в виде подстрочной надписи, что характерно для современных фильмов с чрезвычайно динамичной сменой места действия.

Трактовка инокультурных маркеров значительно осложняется при переводе реалий, содержащихся в звучащей речи персонажей кинофильмов.

Реалии в текстах американских/британских кинодиалогов; Е.В.Горшкова предлагает с достаточной степенью условности разделить их на две большие группы – «глобальные» и «локальные».

«Глобальные»: FBI, Charlie Bronson, Rambo, James Bond, Don Corleone, Harry Houdini, New Year's Day, Kafka, Saddam Hussein, allah, coran, Coca-Cola, Heineken, martini, whiskey, WC, K-way, CD, TV, Mercedes, Volvo, 4x4, Soudan.

«Локальные»: American Civil War, St. Patty's Day, the manager of the building, spics (американские испанцы, презр.), wor (выходец из Италии, презр.), Kennedy assassination, Boston, John Gotti (главарь мафии,

неоднократно оправданный из-за отсутствия прямых улик), a blind date, unit (of alcohol, 10 millilitres of pure ethanol in the UK), Home Shopping Channel, Grace Kelly (актриса, принцесса Монако), Chaka Khan, El Niño phenomenon, NSA, Barrister, Thirteen Amendment to the United States Constitution, McCarthy trials, sitcom.

Все зарегистрированные реалии условно поделены на две большие группы в соответствии с наличием у культуры двух функций: универсализирующей и индивидуализирующей [33]. К первой группе отнесены реалии, отражающие общечеловеческие ценности и ситуацию в мире в эпоху глобализации и поэтому названные нами «глобальными». Ко второй - реалии, имеющие непосредственное отношение к США и американцам. Их, в свою очередь, в свою очередь, можно подразделить на две группы:

а) реалии, отражающие социально-экономический аспект жизни американцев. К ним мы относим прежде всего общепринятые сокращения, вызывающие устойчивые ассоциации как у самих жителей США, так и у переводчиков, как правило, хорошо знакомых с американской культурой.

б) реалии, связанные с национальной спецификой мышления и вызывающие затруднения даже у опытных переводчиков.

Что касается реалий первой группы, как правило, значения последних закреплены в общих и специальных словарях и требуют лишь настойчивой поисковой работы переводчика.

Несколько ирландцев празднуют в баре. Входит один из «солдат» т.н. русской мафии:

- I am Ivan Checkov. You will be closing now.

- This is McCooy... we find Spock and we've got enough for an away team.

- Я Иван Чехов, а ваше заведение... закрываться... прямо сейчас.

- Чехов. Ну... а это Маккой. Найдём Спока, и будет полный набор.

Здесь идет двойная игра слов: McCooy – это типичная ирландская фамилия и одновременно имя героя сериала «Star Trek», как и Spock;

McCoу и Spock часто входили в состав посадочных групп (away team), состоящих обычно из трёх-шести человек. Можно предложить следующий вариант:

- *Чехов. Ну... а это Маккой. Найдём Спока, и будет команда для Стар Трека!*

Сцена в суде. Один журналист говорит другому про подсудимого, босса мафии.

- *Look at his charisma. He's the next John Gotti.*

- *He'll walk. Even with all this evidence.*

- *Посмотри на харизму. Очередной Джон Готти.*

- *Он соскочит, несмотря на все улики.*

Нарицательный смысл имени John Gotti раскрывается в следующей реплике. Дополнительной расшифровки не требуется.

Исследование кинематографических реалий показывает специфический характер проблем, возникающих при переводе реалий в кино, что обусловлено техническими особенностями и комплексным характером восприятия аудиовизуального (звукорительного) ряда в кино переводчиком/зрителем. Данные особенности ограничивают действия переводчика при решении вопроса о выборе стратегии перевода реалий. Фактически, стратегий только три – расшифровать, компенсировать или опустить, причем речь идет именно о микростратегиях «здесь и сейчас», так как отдаленная (отсроченная) компенсация/расшифровка не укладывается в динамичный характер развития сюжета и персонажей.

Перевод сниженной лексики следует рассматривать исключительно в контексте речевой характеристики персонажа фильма. Недопустимо использование ругани ради ругани, «ни в коем случае нельзя форсировать ненужную реакцию, особенно нездоровую» (из интервью Алексея Михалёва, [56]); равно как и недопустимо необоснованное «смягчение» сниженной лексики.

Осуществление стратегии сохранения тональности исходного кинодиалога и достижения требуемого прагматического эффекта приобретает особую остроту при переводе текстов, изобилующих сниженной и обценной лексикой. Перед лицом активной экспансии просторечной и жаргонной лексики в дискурс средств массовой коммуникации, переводчик не может игнорировать складывающуюся ситуацию, требующую безотлагательного переводческого решения.

По мнению ряда исследователей, данная тенденция отражает общий хаос и поиск новых ценностей в условиях т.н. свободы, граничащей с вседозволенностью. Однако многие полагают, что при всех перехлестах и этических послаблениях данный процесс естественен и многих пугающий перепад уровней допустимого и непечатного непременно сменится новым балансом разных речевых слоев в литературном каноне [18].

Прежде всего следует отметить, что многоаспектность проблемы требует её рассмотрения с разных точек зрения: социально-культурной, лингвистической, переводческой.

Существование сниженной лексики как социально-культурного феномена находит свое отражение в увеличении ее доли не только в обиходной речи, но и в речи весьма высокопоставленных лиц, которые, казалось бы, должны служить образцом корректности.

Приведем лишь несколько наиболее ярких примеров [49].

В 1955 г. Япония оказалась на грани правительственного кризиса из-за того, что японский премьер-министр обозвал своего противника «бака-яро», что буквально обозначает «глупый дурак».

В 1974 префекта французской полиции городка Сарт Жака Гандуена уволили за использование ругани при общении со злоумышленниками, взявшими в заложники мирную семью. Причем произвело эффект шока и разрядило атмосферу именно экспрессивное высказывание префекта: заложники были отпущены, а через некоторое время арестовали и самих преступников.

Что касается нашей страны, достаточно вспомнить некоторые высказывания, получившие широкий общественный резонанс: хрущевское «Я вам покажу кузькину мать!», ставший знаменитым каламбур М.С.Горбачева «Теперь я знаю, кто есть ху!», произнесенный им после августовского путча 1991 года, и совсем недавнее - «Мочить их в сортире надо!», прозвучавшее в 1999 г. в отношении террористов. Все три высказывания оказались достаточно сложными для интерпретации, как политиками, так и журналистами и переводчиками СМИ.

Неуклонно растет доля фамильярной, просторечной и обценной лексики и в речи современных киногероев, которую соответственно слышат россияне, традиционно отличающиеся особой любовью к этому популярному виду искусства. Как следствие, формируется новый тип коммуникации, характеризующийся увеличением эксплицитности табуированной лексики, проходившей ранее под знаком недосказанности или полунамека. Складывающаяся ситуация объясняется стремлением создателей фильмов к усилению момента общения, коммуникативности, ослаблению монологического и усилению диалогического элемента речи, установки на максимальную понятность.

Изменяется и традиционное сдержанно-осуждающее отношение к использованию сниженной лексики и среди ценителей кино. К примеру, известный сетевой кинокритик Алекс Экслер пишет про фильм «Дикари»: «С матом - вообще интересная ситуация. Я вообще мат в кино переношу с трудом - только тогда, когда это действительно к месту. И вот в данном случае, несмотря на довольно часто звучащий мат, это все действительно на редкость к месту. Не коробит, не царапает, а наоборот - напоминает вполне реальные диалоги реальных компаний на отдыхе и создает должный колорит».

Если говорить о лингвистической стороне проблемы, простая статистика сниженной лексики, произведенная методом сплошной выборки из 8 фильмов, позволила выделить группу в 16 лексических

единиц со словарными пометами obscene, vulgar, profanity, taboo, отличающуюся наибольшей частотностью.

Таблица 3

№	Лексическая единица	Количество	№	Лексическая единица	Количество
1.	Fuck	184	2.	Hell	88
3.	Shit	51	4.	Piss	35
5.	Bastard	26	6.	Pussy	26
7.	Screw	24	8.	Whore	21
9.	Dick	18	10.	Bitch	17
11.	Damn	17	12.	Asshole	16
13.	Bullshit	15	14.	Tit	7
15.	Slut	5	16.	Cunt	1

Чутко реагирующие на состояние языка Интернет-словари уже единогласно характеризуют damn, bloody и shit как mild expletive, и отмечают рост частоты употребления fuck и его производных. Сравнивая эти данные с единственным на данный момент онлайн-словарем русской нецензурной лексики на сайте www.gramota.ru, убеждаемся, что «статистический подход» в переводе кинодиалогов был бы неверен (желающие могут убедиться в полном несовпадении употребления прямых значений основных ругательств). Выборка не претендует на абсолютную всеохватность – тем более что она не имеет практического применения – но дает примерное представление об использовании ненормативной лексики в англоязычных фильмах. Не следует забывать, что художественное произведение вообще представляет собой некий конструкт реальной ситуации, квинтэссенцию реально возможного общения людей. Время в художественном тексте многократно сжато, сконцентрировано по сравнению с реальным. В результате одной из условностей художественного текста является то, что речь персонажа передается там, как правило, не целиком, не как естественный речевой поток, но выборочно, как передача наиболее существенного, с точки зрения автора, достаточного для раскрытия характеристики событий и

психологии действующих лиц. Данные рассуждения значимы и для кинодиалога. Считаем, что существует необходимость учета сниженности кинодиалога при переводе как для сохранения общей тональности фильма, в целом, так и для адекватной речевой характеристики киногероев как важном составляющей художественного образа. Как отмечал Дмитрий Пучков в одном из своих интервью, есть разница между руганью в «Криминальном чтиве», где бранные слова используются больше для связки слов, и в «Цельнометаллической оболочке», где персонаж имеет целью как можно сильнее и изобретательнее унизить собеседника в соответствии со своими педагогическими принципами.

Стратегии перевода кинодиалога – это в первую очередь передача узкого контекста и, по необходимости, экспликации культуропорожденных указателей. В этом случае переводчик сначала решает, важен ли данный культурный маркер для адекватного восприятия или нет. Если важен, то ищутся пути его адекватной передачи с помощью конкретизации, генерализации, и мгновенной (неотстроченной) компенсации, в зависимости от природы самого культурнопорожденного указателя. В случае нецензурной лексики следует исходить, наоборот, из широкого контекста и адекватного восприятия речевых характеристик персонажей.

Выводы

1. Фильм как гетерогенная семиотическая система, погруженная в глобальный информационный контекст, в обязательном порядке имеет связи, ведущие вовне – культурные ссылки; они очевидным образом влияют на адекватность восприятия и перевода. Обнаружение этих связей и оценка их значимости – основная задача предпереводческого анализа фильма.

2. Стратегии перевода кинодиалога выбираются с учетом всех языковых и экстралингвистических факторов, с особым упором на передачу культурогенного дейксиса, находящей своё выражение в адекватном переводе смысловых опор, имен собственных и специфических реалий.

3. Кроме того, применяется глобальная стратегия сохранения общей тональности фильма, проявляющаяся в передаче стилистических особенностей речи персонажей (используемого речевого регистра), крайней степенью выражения которой является использование сниженной лексики.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Перевод, выражаясь математически, представляет собой уравнение с краевыми условиями со множеством неизвестных. И, точно так же как в математике у уравнения могут существовать множество решений, измеримо отличающихся друг от друга, так и в переводе может существовать несколько правильных, адекватных вариантов.

Отличие киноперевода от всех остальных видов и типов обуславливается наличием значимых экстралингвистических факторов: хронометража, липсинга, несовпадение семантики разговорных лексических единиц исходного языка и языка перевода. Представляется перспективным более глубокое и тонкое выявление влияния жанрово-стилевой принадлежности фильма на выбор микро- и макростратегий перевода. Также за рамками исследования остались подробные семиотический и герменевтический анализы художественного фильма как комплекса культурных ссылок, связывающих его с глобальным информационным контекстом.

В настоящем исследовании совершена попытка в общих чертах обрисовать специфику киноперевода, его языковые особенности; сформулированы эмпирически и интуитивно очевидные подходы к переводу кинодиалога, дан ряд примеров, раскрывающих суть и важность отдельных компонентов – тональности фильма, культурогенного дейксиса; обозначены перспективные направления исследования кинотекста и киноперевода с текстологических и процессоориентированных позиций.

Список использованной литературы

1. Алексеева И.С. Введение в переводоведение: Учебное пособие. – М.: ИЦ Академия, 2004.
2. Бархударов Л.С. Язык и перевод. Вопросы частной и общей теории перевода. – М.: Международные отношения, 1975. – 240 с.
3. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – 423 с.
4. Белякова Е.И. Translating from English: Переводим с английского. Материалы для семинарских и практических занятий по теории и практике перевода (с английского на русский). – СПб.: Каро, 2003. – 160 с.
5. Брандес М. П., Провоторов В. И. Предпереводческий анализ текста. М.: НВИ-Тезаурус, 2001. – 224 с.
6. Бреус Е.В. Основы теории и практики перевода с английского языка на русский: Учеб. пособие. – М.: УРАО, 2001. – 106 с.
7. Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание. – М.: Русские словари, 1996. – 416 с.
8. Виноградов В.С. Лексические вопросы перевода художественной прозы. – М.: Изд-во МГУ, 1978. – 172 с.
9. Виссон Л. Синхронный перевод. – М.: Р.Валент, 1999. – 271 с.
10. Влахов С. Флорин С. Непереводимое в переводе. – М.: Международные отношения, 1986. – 416 с.
11. Вопросы теории художественного перевода. – М.: Художественная литература, 1971. – 254 с.
12. Гак В. Г., Григорьев Б. Б. Теория и практика перевода. – М., 2000
13. Галь Н. Слово живое и мертвое: из опыта редактора и переводчика. – М.: Международные отношения, 2001.
14. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования – М.: ВШ, 1981. – 140 с.

15. Гарбовский Н.К. Теория перевода. – М.: Изд-во МГУ, 2004.
16. Гачечиладзе Г. Художественный перевод. – М.: Советский писатель, 1980
17. Голикова Ж.А. Перевод с английского на русский: Учеб. пособие. – М.: Новое знание, 2005
18. Горшкова В.Е. Перевод в кино: монография. – Иркутск: ИГЛУ, 2006. – 278 с.
19. Казакова Т.А. Imagery in Translation. Практикум по художественному переводу: Учеб. пособие. – СПб.: Союз, 2004
20. Кашкин И.А. Для читателя-современника. – М.: ИЛ, 1977. – 110 с.
21. Комиссаров В.Н. Лингвистика перевода. – М.: ВШ, 1980.
22. Комиссаров В.Н. Лингвистика перевода. – М.: Международные отношения, 1980. – 167 с.
23. Комиссаров В.Н. Общая теория перевода. – М.: ЧеРо, 1999. – 133 с.
24. Комиссаров В.Н. Теория перевода. – М.: Высшая школа, 1990. – 253 с.
25. Крупнов В.Н. В творческой лаборатории переводчика. – М.: Международные отношения, 1976. – 192 с.
26. Кудряшов. В.С. Семантико-прагматический аспект перевода реалий//Тетради переводчика. – М.: Высшая школа, 1989. Вып.23. – С.40-48.
27. Латышев Л.К. Курс перевода (эквивалентность перевода и способы ее достижения). – М.: Международные отношения, 1981. – 247 с.
28. Латышев Л.К. Перевод: Проблемы теории, практики и методики. – М.: Просвещение, 1988. – 159 с.
29. Левицкая Т.Р., Фитерман А.М. Теория и практика перевода с английского языка на русский. – М.: Изд-во лит-ры на иностр.яз. 1963. – 263 с.
30. Лилова А. Введение в общую теорию перевода. – М.: Высшая школа, 1985. – 256 с.

31. Миньяр-Белоручев Р.К. Общая теория перевода и устный перевод. – М.: Воениздат, 1980. – 237 с.
32. Николаева Т. М. Лингвистика текста: Современное состояние и перспективы // Новое в зарубежной лингвистике. – М.: Прогресс, 1978. Вып. 8: Лингвистика текста.
33. Нуриев В.А. Адекватность перевода как лингвистическая проблема // Вестник ВГУ, серия «Лингвистика и межкультурная коммуникация». – 2003. – № 1. – С. 80-87
34. Паршин А. Теория и практика перевода.- М.: Русский язык, 2000. – 161 с.
35. Плеханова Т.Ф. Текст как диалог: Монография. – Минск: Издательство МГЛУ, 2002. – 253 с.
36. Попович А. Проблемы художественного перевода. – М.: ВШ., 1980. – 199 с.
37. Потапова И.А., Кащеева М.А. Пособие по переводу английского литературного текста: Учебное пособие для институтов и факультетов иностранных языков. – М.: Высшая школа, 1975. – 128с.
38. Рецкер Я.И. Теория перевода и переводческая практика. – М.: Международные отношения, 1974. – 216 с.
39. Топер П. Перевод и литература: творческая личность переводчика // Вопросы литературы. – 1998. – № 6.
40. Тураева З. Я. Лингвистика текста. Текст: структура и семантика. – М.: Просвещение, 1986. – 126 с.
41. Федоров А.В. Основы общей теории перевода. – М.: Высшая школа, 1983. – 303 с.
42. Фисенко Е.М. Диахронический анализ основных подходов к проблеме переводимости // Вестник, серия «Гуманитарные науки». – 2003. – № 1 (8)
43. Чужакин А.П., Палажченко П.Р. Мир перевода, или вечный поиск взаимопонимания. – М.: Р.Валент, 1997.

44. Чуковский К. Собрание сочинений в 15 т. Т3: Высокое искусство. – М.: Терра – книжный клуб, 2003.
45. Швейцер А.Д. Перевод и лингвистика. М.: Воениздат, 1973. 280 с.
46. Швейцер А.Д. Теория перевода (статус, проблемы, аспекты). – М.: Наука, 1988. – 215 с.
47. <http://www.625-net.ru>
48. <http://www.durov.com>
49. <http://www.en.wikipedia.org>
50. <http://www.imdb.com>
51. <http://www.islu.ru>
52. <http://www.lingvoda.ru>
53. <http://www.mglu.ru>
54. <http://www.oper.ru>
55. <http://www.philology.ru>
56. <http://www.trworkshop.net>
57. <http://www.uztranslations.net>
58. <http://www.vak.ed.gov.ru>

Литература на английском языке

59. Bohm, D. On Dialogue. Edited by Lee Nichol. - London: Routledge, 1997.
60. Tveit, Jan Emil. Translating For Television. A Handbook In Screen Translation. – Steinkjer: PowerPrint AS, 2004. – 140 p.

Список словарей

61. Англо-Русский словарь Американского сленга.- М.: Иносерв, 1994. – 544 с.
62. Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов. – М.: Советская энциклопедия, 1966. – 608 с.
63. Новый большой англо-русский словарь. Под общ. ред. Ю.Д. Апресяна. – М.: Русский язык, 2000. Т.3. – 825 с.

64. Новый большой англо-русский словарь. Под общ. ред. Ю.Д.Апресяна. М.: Русский язык, 2000. Т.1. – 832 с.
65. Новый большой англо-русский словарь. Под общ. ред. Ю.Д.Апресяна. М.: Русский язык, 2000. Т.2. – 828 с.
66. Longman Dictionary of English Language and Culture. Harlow: Addison Wesley Longmans Limited, 1992. – 1555 p.
67. <http://www.britannica.uk.com>
68. <http://www.lingvo.yandex.ru>
69. <http://www.multitran.ru>
70. <http://www.webster.com>
71. <http://www.urbandictionary.com>

Список источников примеров

70. Художественный фильм «Дневник Бриджит Джонс» («Bridget Jones' Diary»), реж. Шэрон Магуайр, 2001.
71. Художественный фильм «Криминальное чтиво» («Pulp Fiction»), реж. Квентин Тарантино, 1994.
72. Художественный фильм «Малышка на миллион» («Million Dollars Baby»), реж. Клинт Иствуд, 2005
73. Художественный фильм «Матрица» («The Matrix»), реж. Энди и Лари Вачовски, 1999.
74. Художественный фильм «Святые из трущоб» («The Boondock Saints»), реж. Трой Даффи, 2001
75. Художественный фильм «Цельнометаллическая оболочка» («Full Metal Jacket»), реж. Стэнли Кубрик, 1987.
76. Художественный фильм «Чужие» («Aliens»), реж. Джеймс Кэмерон, 1987
77. Сериал «Друзья» («Friends»), сезоны 1, 4, продюсеры Дэвид Крейн и Марта Кауфман, 1994-2004.
78. Мультипликационный сериал «Футурама» («Futurama»), продюсер Мэтт Гроунинг, сезон 1, 1997-2003

Список компьютерных программ

ABBY Lingvo. Компьютерный словарь. Содержит в себе более 30 англо-русско-английских словарей различной тематики, возможность создания собственных словарей, интеграция с текстовыми редакторами и веб-браузерами, функция пословного перевода. <http://www.lingvo.ru/>

Microsoft Word. Популярнейший текстовый редактор. Представляет текст в удобном формате, включая возможность правки, печати, копирования текстовых файлов большого объёма. <http://www.microsoft.com/rus/office/>

Subtitle Workshop. Один из лучших редакторов субтитров. Распознает все известные текстовые форматы и форматы субтитров, позволяет редактировать субтитры «на лету», во время просмотра фильма. <http://www.urusoft.net/products.php?cat=sw>

Gordian Knot Rip Pack. Пакет приложений для копирования и редактирования фильмов формата MPEG2 (DVD). Позволяет заменить/удалить одну или несколько звуковых дорожек, наложить голос переводчика, субтитры, сделать собственное дисковое меню, перекодировать фильм в другой формат (например, DivX и/или MPEG4). <http://gordianknot.sourceforge.net/>

Sony Sound Forge. Мощный редактор звука. Запись, редактирование, конвертирование звука любого формата. Встроенные модули обработки звука – шумоподавление, эквалайзер, компрессор, лимитер. <http://www.sonycreativesoftware.com/>

BS Player. Популярный проигрыватель видеофайлов различного формата, от .avi до DVD. Возможность подключения внешних субтитров и внешней аудиодорожки. <http://www.bsplayer.com/>