

## **Аннотация**

В работе – 60 стр., содержащих 35 библиографических источника.

Ключевые слова: специфика, перевода текста, англоязычные художественные фильмы.

Объект исследования: молодежный сленг, используемый в оригинале и его эквиваленты в переводе.

Предмет исследования: ошибки, допущенные при переводе текста субтитров к кинофильму Рона Ховарда «Frost/Nixon» на русский язык.

Работа содержит введение, 2 главы, заключение и приложения.

Во введении содержатся цель, поставленная перед автором, сформулированы задачи исследования, определена актуальность темы.

Первая глава посвящена изучению теоретических аспектов особенностей перевода произведений, в ней рассмотрено понятие о переводе, его цель, задачи,

специфика, а также исследована специфика понимания как когнитивной основы процесса перевода.

Во второй описаны практические аспекты перевода английского сленга на русский язык. В ней определены методы, применяемые при переводе кинофильмов, а также представлен анализ перевода документального фильма.

В заключении представлены основные выводы.

## **СОДЕРЖАНИЕ**

ВВЕДЕНИЕ.....	6
---------------	---

ГЛАВА 1 ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ОСОБЕННОСТЕЙ ПЕРЕВОДА ПРОИЗВЕДЕНИЙ.....	8
1.1 Понятие о переводе, его цель, задачи, специфика.....	8
1.2 Понимание как когнитивная основа процесса перевода....	15
Вывод по первой главе.....	31
ГЛАВА 2. ПРАКТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПЕРЕВОДА АНГЛИЙСКОГО СЛЕНГА НА РУССКИЙ ЯЗЫК.....	31
2.1 Методы, применяемые при переводе кинофильмов.....	31
2.2. Анализ перевода документального фильма.....	43
Вывод по второй главе.....	60
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	60
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	62

## **ВВЕДЕНИЕ**

**Актуальность.** За последние четверть века лингвисты переключили свое внимание с изучения письменного языка на исследование и анализ живой естественной речи. И, конечно же, одним из ключевых элементов является ненормативная лексика. Исследователи проявляют интерес к различным видам лексики, особенно к такому специфичному, как сленг, достаточно давно. И это объяснимо, так как сленг обращает на себя внимание своей выразительностью и метафоричностью.

Сленг употребляется в стилистических целях: для создания эффекта новизны, необычности, отличия от признанных образцов, для передачи определенного настроения говорящего, для придания высказыванию конкретности, зримости, точности, краткости, а также, чтобы

избежать штампов и клише. Не существует однозначного отношения к вопросу, касающегося перевода сленга в различных языковых ситуациях. Все это обусловило необходимость комплексного изучения перевода сленга на материале двух языков, в частности английского и русского, что способствует повышению языковой компетенции переводчиков, поскольку перевод сленга является достаточно сложным процессом. Этим и определяется актуальность нашего исследования.

**Цель** данного исследования состоит в выявлении специфики перевода текстов англоязычных художественных фильмов

Поставленная цель предполагает решение следующих **задач**:

Уточнить понятие о переводе, его цель, задачи, специфику;

Раскрыть процесс понимания как когнитивную основу процесса перевода;

Исследовать методы, применяемые при переводе кинофильмов;

Представить анализ перевода документального фильма («Frost/Nixon»).

**Объектом** исследования является молодежный сленг, используемый в оригинале и его эквиваленты в переводе.

**Предметом** исследования являются ошибки, допущенные при переводе текста субтитров к кинофильму Рона Ховарда «Frost/Nixon» на русский язык.

В соответствии с целью и задачами исследования, основными **методами** исследования в данной работе являются: метод теоретического анализа, метод сравнительно-сопоставительного анализа, статистический метод, описательный метод.

**Материал исследования:** англоязычные художественные фильмы («Frost/Nixon»).

**Теоретической базой** исследования послужили материалы научных трудов, статей, монографий, учебных пособий, работы исследователей в области лингвистики и теории перевода, таких как Швейцер А. Д. (2001), Жербило Т. В. (20185), Хомяков В. А. (2008), Хафизова А. А. (2010), Волошин Ю. К. (2000), Гарбовский Н. К. (2016), Казакова Т. А. (2001), Рецкер Я. И. (2011), Бархударов Л. С. (2005), Виноградов В. С. (1986), Комиссаров В. И. (2001).

**Практическая значимость** исследования заключается в использовании результатов исследования дипломной работы в практической деятельности

переводчиков, специализирующихся на аудиовизуальном переводе. А также данные, которые были получены в ходе анализа конкретного языкового материала, вносят вклад в теорию и практику перевода.

**Структура.** Цели и задачи исследования определяют объём и структуру дипломной работы. Работа состоит из введения, теоретической и практической частей, заключения и списка использованной литературы.

## **ГЛАВА 1 ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ОСОБЕННОСТЕЙ ПЕРЕВОДА ПРОИЗВЕДЕНИЙ**

### **1.1 Понятие о переводе, его цель, задачи, специфика**

Перевод – это деятельность, которая заключается в вариативном перевыражении, перекодировании текста,

порожденного на одном языке, в текст на другом языке, осуществляемая переводчиком, который творчески выбирает вариант в зависимости от вариативных ресурсов языка, вида перевода, задач перевода, типа текста и под воздействием собственной индивидуальности; перевод – это также и результат описанной выше деятельности [9, с. 44].

Перевод – лингвистический процесс, межъязыковое преобразование или трансформация текста на одном языке в текст на другом языке. Цель перевода – обеспечение межъязыковой коммуникации, т.е. возможность общения между людьми, говорящими на разных языках.

В связи с этим для теории перевода особое значение имеют данные коммуникативной лингвистики:

- об особенностях процесса межъязыковой коммуникации;
- о специфике прямых и косвенных речевых актов;
- о соотношении выраженного и подразумеваемого смысла в высказывании и тексте;
- о влиянии контекста и ситуации общения на понимание текста;
- о других факторах, определяющих коммуникативное поведение человека.



Процессом перевода называется действия переводчика по созданию текста перевода. В процессе перевода часто выделяются два основных этапа:

- 1) уяснение переводчиком содержания оригинала;
- 2) выбор варианта перевода.

В результате этого процесса происходит переход от текста оригинала к тексту перевода. Часто эти действия носят интуитивный или автоматический характер, что не исключает этапов переводческой деятельности, описанной выше. Теория перевода ставит своей задачей выяснение того, каким образом происходит этот переход от текста оригинала к тексту перевода, и какие закономерности лежат в основе действий переводчика.

Теория перевода ставит перед собой следующие задачи:

- 1) раскрыть и описать общелингвистические основы перевода, т.е. указать какие особенности языковых систем и закономерности функционирования языков лежат в основе переводческого процесса, делают этот процесс возможным и определяют его характер и границы;
- 2) определить перевод как объект лингвистического исследования, указать его отличие от других видов языкового посредничества;

3) разработать основы классификации видов переводческой деятельности;

4) раскрыть сущность переводческой эквивалентности как основы коммуникативной равноценности текстов оригинала и перевода;

5) разработать общие принципы и особенности построения частных и специальных теорий перевода для различных комбинаций языков:

6) разработать общие принципы научного описания процесса перевода как действий переводчика по преобразованию текста оригинала в текст перевода;

7) раскрыть воздействие на процесс перевода прагматических и социолингвистических факторов;

8) определить понятие «норма перевода» и разработать принципы оценки качества перевода.

Выполняя свою работу, переводчик отталкивается от исходного названия, а значит, прежде чем разобрать критерии оценки адекватности интерпретации, стоит задуматься над следующим вопросом: чем стоит руководствоваться при определении удачности оригинального заголовка? Название фильма выполняет две важные функции: во-первых, обращает на себя внимание зрителя, в идеале – интригует его и мотивирует к просмотру;

во-вторых, дает информацию о жанровой принадлежности ленты, приоткрывает зрителю ее суть. Фактически, название, являясь компонентом формы, объясняет зрителю значение содержания [3, с. 15].

Задача автора – придать названию красивую словесную форму, и вместе с тем, пояснить им содержание фильма, а также создать элемент анонса, рекламы, которая мотивирует к просмотру.

К сожалению, с этой задачей авторы справляются далеко не всегда, о чем свидетельствует огромное количество фильмов с «проходными» названиями. Опираясь на описанные задачи автора, можно сделать вывод, что он не застрахован от совершения следующих типичных ошибок:

1) создать примитивное по форме название, которое, тем не менее, будет отражать суть фильма;

2) придумать звучное, оригинальное название, но не соблюсти принципа отражения в нем содержания;

3) худший вариант названия – то, при создании которого допущены обе предыдущие ошибки.

Приведем примеры для каждого типа нарушений:

1) «The Incredibly Strange Creatures Who Stopped Living and Became Mixed-Up Zombies!!?» – громоздкое название несет в себе максимальную информацию о сути фильма:

определяет жанр, раскрывает сюжет. Однако, назвать этот заголовок неудачным нельзя, потому что сама картина хоть и заявлена как фильм ужасов, на самом деле является доведенным до фантасмагории, гротескным мюзиклом, высмеивающим снятые в пятидесятых-шестидесятых годах триллеры категории «В».

Скорее всего, по этой причине название было намеренно сделано абсурдным, гипертрофированным. Упомянув этот фильм, следует также вспомнить «The Horribly Slow Murderer with the Extremely Inefficient Weapon» - кинолента с аналогичным предыдущему заголовком может быть расценена как хоррор, хотя на самом деле является пародирующей фильму ужасов короткометражкой о медлительном маньяке, который использует ложку в качестве оружия убийства.

Очевидно, что нагромождение слов в обоих названиях допущено специально, от чего, по нашему мнению, фильмы только выигрывают. Однако данный прием используется далеко не так редко, как кажется. «Who Is Harry Kellerman and Why Is He Saying Those Terrible Things About Me?», «Can Heironymus Merkin Ever Forget Mercy Humppe and Find True Happiness?», «The Persecution and Assassination of Jean-Paul Marat as Performed by the Inmates of the Asylum at Charenton

Under the Direction of the Marquis de Sade», или снятый в ФРГ «Schwarzhuhnbra unhuhschwa rzhuhnweisshuhn rothuhnweiss oder Put-putt» – все эти фильмы страдают от своих заголовков, доказывающих тот факт, что лексическая избыточность является приемом «избитым», «заезженным», уместным только в исключительных случаях.

Авторы следующих заголовков, напротив, склонны к примитивизму. Однообразные названия вроде «The Soldier», «The Boxer», «Dancer» дают зрителю первичную информацию о фабуле картины, но зачастую не стимулируют его к просмотру. Подобные названия могут «зацепить» только ограниченный круг людей, проявляющих интерес к определенным сферам жизни, вследствие чего фильм теряет аудиторию [4, с. 28].

2) Куда реже встречаются яркие заголовки, не поясняющие содержания фильма и не характеризующие его жанр. Следует заметить, что не целесообразно относить к этой категории те, которые понятны только узкому кругу людей. Например, названия «The Green Mile» и «One Flew Over the Cuckoo's Nest» могли бы быть придуманы и для комедии, и для триллера, и для детектива, однако, озаглавили две оscarоносные драмы, снятые по мотивам романов Стивена Кинга и Кена Кизи, имеющих аналогичные

заголовки. В данном случае, знакомый с книгой человек сразу поймет и жанровую принадлежность фильма, и о чем в нем пойдет речь, в то время как для потенциального зрителя, не читавшего книги, суть красивого названия останется загадкой.

Итак, если не учитывать картины, снятые по книгам и имеющие аналогичные этим книгам названия, то заголовки второй категории можно поделить на две подгруппы:

а) названия, смысл которых становится понятным только при более тесном знакомстве с фильмом (в лучшем случае – прочтении аннотации), например *The Breakfast Club*.

б) названия, иллюстрирующие конкретный эпизод, особенность сюжета, черту героя, и т.д., но не дающие цельного понимания содержания. К этой подгруппе можно отнести, например, «*Lucky Number Slevin*» – название апеллирует к непродолжительному эпизоду, который имеет немалое значение для боевика, но, тем не менее, не является центральным.

В целом, заголовки второй категории куда более привлекательны для зрителя по сравнению с теми, что относятся к первой – оригинальное словосочетание интригует, выполняет сигнальную функцию. Но всё же авторы подобных названий могли бы выполнить свою работу

более качественно, следствием чего стал бы большой успех фильма. Впрочем, все вышеперечисленные заголовки выигрывают на фоне следующих названий.

3) «А», «С», «Z», «Uh Oh!», «Wow», «Phffft». Авторы этих «шедевров» наплевательски отнеслись к своему делу - названия не выполняют ни одной из заявленных функций и вызывают лишь недоумение.

Перейдем от названий оригиналов к их адаптациям, при определении критериев адекватности на которые опираются на изложенные выше доводы. Являясь промежуточным звеном, посредником между автором названия и зрителем, переводчик должен обладать широким спектром знаний и навыков. Что именно от него требуется? Во-первых, очевидно, свободно оперировать языком, на котором создан оригинал. Во-вторых, обладать способностью легко и точно уловить смысл фильма, понять ход мысли автора его названия, а затем, адаптируя название, суметь «переработать» эту мысль так, чтобы она стала понятна аудитории. То есть, в большинстве случаев адекватным переводом названия будет тот, который доступно донесет до зрителя мысль автора оригинала. Все было бы просто, если бы перед интерпретатором не вставало несколько проблем [7, с. 20].

Первая, вызывающая наибольшие неудобства и встречающаяся наиболее часто – лингвистические ограничения в совокупности с трудностями межкультурной коммуникации. Объемы словарей двух языков, особенно если они находятся в разных группах, существенно отличаются, особенно когда речь заходит, например, об идиомах, синонимах, стилистике и т.д. и т.п.

Вторая трудность затрагивает коммерческую сторону кино. Нередко наиболее корректный перевод может быть коммерчески невыгоден, в подобных случаях переводчик порою бывает вынужден отказаться от адаптации оригинального названия в пользу создания нового, того что легче будет усвоено аудиторией и принесет большую прибыль. Зачастую подобные ситуации возникают в тех случаях, когда оригинальные названия имеют изъяны.

Таким образом, нередко при переводе названия лингвист сталкивается с проблемами, непосредственное решение которых не представляется возможным, а значит, требует нахождения альтернативных путей. Именно в таких ситуациях выявляется талант переводчика как посредника между двумя культурами, в подобных случаях он должен найти способ разрешить то, что на первый взгляд неразрешимо. Получившийся в подобных случаях перевод



мало назвать «адекватным» или «корректным», он будет примером высококвалифицированной работы [10, с. 21].

Подведем итог вышесказанному. Интерпретацию можно назвать удачной, если конечный результат удовлетворяет следующим критериям:

1) Соблюдает принцип красоты формы названия и его содержательности.

2) Легко воспринимается аудиторией, т.е. возможность возникновения трудностей в понимании зрителем отдельных аспектов адаптации исключена.

3) Доносит до зрителя идею, которую автор заложил в оригинальное название, или же предлагает более выгодный альтернативный взгляд на суть названия.

4) Не является менее успешным, чем оригинал, с коммерческой точки зрения.

## **1.2 Понимание как когнитивная основа процесса перевода**

В обучении иностранному языку и переводу существовала и до сих пор существует традиция предостерегать студентов от «ложных друзей переводчика» и последующей интерференции. Однако опыт обучения

показывает, что слишком сильное опасение «ложных друзей» приводит к отрицательному результату. Исследователи утверждают, что изучение «ложных друзей» и осторожный подход к ним должны дополняться и уравниваться обучением приемам анализа контекста. В целом необходимо повышать языковую компетенцию как родного, так и изучаемого языка, а также развивать языковое чутье [4, с. 20].

Очень часто слово языка оригинала переводится автоматически, на основе имеющегося в памяти эквивалента, прочно ассоциируемого с данной единицей исходного текста. Студент или переводчик, зная только одно значение, не обращает внимания на контекст и с полной уверенностью переводит слово в том значении, какое он знает.

Для иллюстрации этой проблемы приведем следующий пример: Good sleep is essential for this process of bodily renewal, and if people are deprived of sleep for a number of nights then they lose their ability to concentrate. Inability to sleep properly may be a sign that a person is worried, depressed, drinking too much or taking insufficient exercise. The majority of people who complain about their inability to sleep properly are worriers. (The Sunday Times Magazine, September 3, 1980) [10, с. 20].

В протоколе зафиксировано следующее: ... «and» – diesen Anschluss halte ich nicht für gut. Im Englischen steht oft «and», ich glaube aber, das ist hier kausal; deshalb setze ich «denn» ein. ... «people are deprived of sleep» – «beraubt sein» ist eine zu hohe Stilebene, also «entzogen sein» ... «people» wird das im Deutschen mit Singular oder Plural wiedergegeben? «Wenn einem Menschen» – «Wenn Menschen» – ich würde es im Singular schreiben[4, с. 26].

В переводе на английский язык: ... «and» – I don't think this is a good connective. «And» is very common in English texts. The relationship here, I think, is casual; therefore I shall write «denn» (for) «People are deprived of sleep» – German «beraubt sein» sounds too elevated stylistically; I shall use «entzogen sein» instead ... «people» – do I have to render this with a singular or a plural form in German «Wenn einem Menschen» (if a person) – «wenn Menschen» (if people) – I think I'll use the singular. Вариант письменного перевода: Ein gesunder Schlaf ist für diesen Prozess der körperlichen Erneuerung unbedingt notwendig, denn ein Mensch, dem mehrere Nächte lang der Schlaf entzogen wird, verliert seine Konzentrationsfähigkeit. [7, с. 85].

При переводе этого короткого отрывка испытуемый столкнулся с рядом синтаксических, стилистических и

грамматических проблем, в частности с переводом фразы *deprived of*. Немецкое слово *entzogen* не является в данном случае подходящим вариантом, т.к. подразумевает наличие внешних факторов, препятствующих сну, в то время как причины бессонницы в тексте имеют очевидный внутренний характер. Автор предлагает другой перевод: *Wer mehrere Nächte lang nicht schlafen kann...* Начинающие изучать иностранный язык обычно прибегают к дословному переводу (*sign-oriented translating*) [4, с. 20] изучающий иностранный язык обычно фиксирует в голове не все потенциальные значения слова, а наиболее употребительные и пользуется ими при переводе независимо от контекста. В таком случае игнорируется полисемия слова, и перевод может быть неправильным. Для того чтобы решить эту проблему, необходимо повышать языковую компетенцию родного и изучаемого языков.

Исследователи советуют преподавателю перевода привлекать внимание студента к существованию нескольких значений слова и возможности приобретения контекстуального, прагматического значения этим словом. Преподавателю следует, кроме того, ознакомить студентов с методом протоколов и его ролью при переводе, что поможет выработать более профессиональное отношение к переводу,

ориентацию на смысл (sense-oriented translating), а не на слово.

Следует также обращать внимание на соблюдение баланса между top-down и bottom-up процессами. Если такой баланс существует, то перевод протекает гладко, если нет, то существует риск неправильного понимания высказывания и соответственно неправильностью перевода. Следующая трудность,, состоит в неправильном использовании двуязычных словарей (misuse of bilingual dictionaries).

Анализ протоколов показал, что студенты-участники эксперимента больше доверяют двуязычным словарям, нежели собственному пониманию текста и лингвистическому окружению слова. Нередко они переводили слово, фразу тем эквивалентом, который находили в словаре, даже если он не совсем подходил по смыслу. Словарь снабжает студента языковыми эквивалентами языка перевода.

Студенты воспринимают словарные соответствия в качестве языковых эквивалентов и употребляют их в переводе вне зависимости от контекста и анализа текста оригинала. Предпочтительное использование толковых словарей автор демонстрирует на следующем примере [10, с. 23].

Перед испытуемыми встал вопрос перевода фразы «The late Professor Warner Fite». Вот как участники эксперимента прокомментировали свой выбор вариантов: В: Ja?.. «late professor» Guck mal nach, guck mal unter «late» nach. А: Gut. (schlägt in Pons Globalwörterbuch English-Deutsch nach) «Verstorben!» В: Ah. А: Ja, «früher» kann man bei einem Professor wohl kaum sagen. «Verstorben» steht hier «the late John F. Kennedy». В: Hm. Gut. Ja. В переводе на английский язык: А: Well, «late professor» – Let's have a look under «late». В: All right (looks up the word in Pons Globalwörterbuch English-Deutsch) «Verstorben» А: I see. В: Hm, one can't very well say «früher with a professor». «Verstorben» it says here «the late John F. Kennedy». А: Hm, Okay. All right then. В двуязычном словаре слово late переводится словом verstorben. Толковый же словарь объясняет слово late как who has died recently (her late husband, the late president). Очевидно, что сема недавности события (недавно умерший), заключенная в слове late, отсутствует в немецком слове verstorben (умерший).

Поэтому если бы переводчик использовал толковый словарь при переводе этой фразы, то он бы знал, что слово late при переводе должно быть опущено, т.к. перевод на немецкий язык делался через 30 лет после доклада профессора Хайакавы на английском языке, и смерть

профессора Файта уже не была к тому времени недавним событием. Далее автор книги анализирует следующую проблему – неполное перефразирование (incomplete paraphrase). Согласно исследованиям Крингса [6, с.9], интралингвальные (внутриязыковые) (intralingual) операции по перефразированию являются наиболее частыми приемами при поиске языковых эквивалентов. Однако автор книги, анализируя протоколы участников эксперимента, увидел следующий интересный факт.

Испытуемые пользовались перефразированием для того, чтобы понять предложение, но не шли этим путем до конца, чтобы найти решение переводческой проблемы. Исследователи рассматривают следующий пример. Испытуемому предлагалось перевести отрывок из статьи о неудовлетворенности работой: Waking up was the worst part that minute when at seven a.m. I snapped out of a shallow sleep and instantly reviewed what the day would bring. The suggestions and decisions I would be required to make, the ideas I must generate, the stack of phone calls to be returned and letters to be answered.

В протоколе зафиксировано следующее размышление: «Also sie muss halt Ideen am laufenden Band liefern, ne – was macht man damit – hmm – das ist ja nicht so, dass sie sich jetzt

so hinsetzen kann und denkt dann mal nach, und dann fällt ihr was ein oder auch nicht, sondern sie muss halt – ja, ich schreib mal: die Ideen, die ich entwickeln müsste, weil mir jetzt im Moment nichts Besseres einfällt». В переводе на английский язык: «Well, she has to produce ideas non-stop («Ideen am laufen den Band liefern ideas – what do we do with them – hm – you don't just sit there and think about something and then you have an idea or don't but she has to sort of well, yes, I'll write down «die Ideen, die ich entwickeln müsste» («the ideas I would have to develop»), because I can't think of a better solution right now [9, с. 15].

Трудность состояла в переводе фразы «The ideas I must generate». Из протокола видно, что испытуемый, анализируя и перефразируя это предложение, нашел адекватный вариант перевода – «Ideen am laufenden Band», но продолжал искать литературное, неидиоматическое перефразирование глагола to generate. Студент остановился на не совсем удачном варианте: «die Ideen ich entwickeln müsste», хотя им же ранее был сделан хороший адекватный перевод «Ideen am laufenden Band liefern». Эта проблема, по мнению автора, может быть вызвана тем, что для студента перевод и анализ текста являются двумя разными фазами и видами деятельности.



Очевидно, что фаза понимания текста оригинала связана с фазой производства перевода через перефразирование, другими словами, видна тесная взаимосвязь между аналитической и продуктивной деятельностью: «We should rather make it clear to our students that in capturing in their own words, the meaning of a text or passage they may have arrived at the most appropriate translation» [7, с. 31].

В связи с этим автор поднимает проблему уверенности переводчика в правильности решения переводческой трудности. Автор отмечает, что очень часто уверенность студентов подавляется преподавателем, который иногда дает резко негативную или заниженную оценку переводу, полагаясь лишь на правильность своего перевода.

Для того чтобы разминать уверенность, следует использовать ролевые игры при оценивании перевода, когда студент выступает в роли эксперта, судьи и защитника своего перевода. В процессе ролевых игр студент учится объективно и профессионально оценивать свою работу и работу коллег. В таких играх запрещено употребление фраз типа «Это звучит лучше; Я нашел это в словаре». Профессионализм предполагает объективность оценки, рациональность решения переводческих трудностей.

Представим методологию анализа фильмов. А недавно нашла подобные схемы для фильмов.

Анализ режиссерского замысла:

1) Сверхзадача — режиссерская идея. В отличии от идеи литературной, сверхзадача обязательно формулируется в действенной, глагольной, призывной форме и соотносится со сквозным действием (к чему режиссер призывает зрителя). Отвечает на вопрос, зачем и почему режиссер снял именно этот материал.

2) Зерно (термин В. Э. Мейерхольда) — чувственная идея, определяющая общее эмоциональное ощущение вещи. («Три сестры» — «тоска по лучшей жизни».)

«Зерно-сущность произведения, его сердцевина, выраженная в конкретной образной сущности. Для понятия зерна нужно понять, а значит уяснить авторское отношение к изображаемому, героям, ощутить художественное своеобразие.» В. Э. Мейерхольд.

Зерно может иногда стать названием произведения («Бег», «Дракон», «Утиная охота»)

3) Сквозное действие — действенная линия борьбы за доказательство сверхзадачи.

4) Контрсквозное действие — действенная линия борьбы против сверхзадачи.

Обе линии обязательно должны быть непрерывны до конца вещи, вестись основными персонажами и разрешаться только в развязке. Иногда персонажи ведущее сквозное или контрсквозное действие могут отсутствовать — но в этом случае их ведет сам автор (текст «от автора», пластический и звуковой ряд, предлагаемые обстоятельства, высшая сила, авторский жанр — в «Ревизоре» и т.п.).

5) Объекты борьбы — между чем и чем возникло и нарастает противоречие, т.е. определение конфликтующих, сталкиваемых автором идей. Драматургический конфликт возникает, развивается и разрешается только в столкновении отдельных характеров. Поэтому, найдя основные конфликтные идеи, режиссер/сценарист их персонализирует, т.е. определяет, кто из персонажей является носителем какой идеи или ее вариаций. А значит определяет субъектов борьбы.

6) Субъекты борьбы — персонажи-носители конфликтующих идей произведения. Т.е. кто конкретно из персонажей выступает носителем авторских идей и контр-идей.

7) Предмет борьбы — тот объект или принципы жизни, за который борются основные участники конфликта. Т.е. за что идет борьба в конфликте идей и в конфликте персонажей.

8) Сверхзадача персонажа — основное «Я хочу» персонажа, то, чего он добивается в процессе борьбы, а также его работа на сквозное или контрсквозное действие.

9) Режиссерский жанр (внутренний жанр) — природа происходящих событий и авторское (режиссерское) отношение к ним, определяющее и зрительское восприятие происходящего.

10) Атмосфера — воздух произведения, т.е. как дышится главным героям фильма. Атмосфера, как и воздух в реальности, может быть плотной и разряженной, грозовой и солнечной, темной, душной, свежей, жаркой, прохладной и т.д. Создание атмосферы — режиссерско-операторская задача [9, с.14].

Идейно-тематический анализ:

1) Тема (про что?) — проблема, поднимаемая автором, основной мотив произведения.

2) Идея (о чем?) — что автор пытается донести до зрителя (читателя, слушателя и т.д.). Воплощает некую сторону мировоззрения автора. Для искусства — это основная, главная мысль, замысел, определяющий содержание произведения, его персонажей, способы их существования, взаимоотношения, место действия, жанр,

сюжет, драматургию и все остальные элементы произведения.

3) Драматургия — основа фабулы. Совокупность всех взаимоотношений персонажей между собой, с окружающим их миром и с собственной персоной, а также зрителем (читателем) и реальностью. Определяет возникновение, развитие и разрешение основного и частных конфликтов произведения. Драматическое действие — действие с непредсказуемым результатом (в отличие от бытового), но закономерное по высшей логике. Драматургия рисует диалектику целей, их столкновение, из которого рождаются новые цели. Драматургия убирает однозначное осуждение или оправдание героя. Ключевое слово драмы — выбор. Персонажи драмы никогда не добиваются желаемого, а всегда большего, меньшего и даже прямо противоположного.

4) Конфликт — основная движущая сила произведения. В конфликте раскрывается характер, сущность персонажей. Это сложный драматургический организм, в основе которого всегда лежит борьба, столкновение интересов («я хочу») персонажей. Основное отличие драматургического конфликта от конфликта в реальности состоит в том, что противоречия всегда обострены до крайности. Конфликт может быть глобальным (исторический, общественный,

государственный и т.п.), социальным (между социальными, общественными, производственными группами) или частным (персонами, семьями и т.п.). Драматургический конфликт возникает, развивается и разрешается только в столкновении отдельных характеров. Конфликт — это всегда процесс. Драматургический конфликт обязан нести в себе, кроме обостренности, так же ощущение неожиданности, художественной необходимости и достоверности для зрителя [5, с.32].

Ощущение художественной необходимости возникает тогда, когда самые неожиданные события, ситуации и повороты вызваны действиями персонажей. Ощущение достоверности достигается точной мотивацией действий персонажей.

5) Характер — совокупность индивидуально своеобразных черт, сформированных в процессе жизни человека, через которые выявляется его мироощущение и цели («я хочу») персонажа.

6) Поступок — действие, результат оценки ситуации (обстоятельств), который вынуждает персонажа активно действовать, чтобы разрешить ситуацию в свою пользу.

7) Персонаж — субъект-носитель неких элементов авторского замысла, посредством которого автор выявляет

какую-то необходимую ему часть общей идеи или антиидеи, носителем которой и является этот персонаж.

8) Фабула — история, краткое содержание, изложение действий, отношений и событий в произведении в их последовательности (хронология развития конфликта сюжета).

9) Сюжет — история возникновения, развития и разрешения конфликта в драматургических ситуациях. Раскрывает через характеры персонажей и их взаимоотношения авторский замысел (тему и идею произведения).

10) Лейтмотив — основной мотив (образ, линия), проходящий через все произведение и служащий раскрытию основной темы.

11) Контр-тема — мотив, противостоящий основному, конфликтный ему. Так же проходит через все произведение.

12) Дополнительные мотивы — темы, возникающие параллельно основной теме произведения. Развивают основную тему или контрастируют с ней, расширяя объем захвата явлений, основной проблемы и многообразность авторской идеи.

13) Жанр — взгляд, точка зрения автора на происходящие события. Каждый жанр имеет свои законы

развития. Одним из критериев определения жанра служит способ разрешения основного конфликта:

- трагедия — несет в себе острые общественные конфликты, коренные проблемы человеческого бытия (личности с роком, обществом, миром, богами и т.п.), выраженные в напряженной форме борьбы сильных характеров и страстей. Обычно заканчивается физической смертью основного персонажа в момент разрешения основного конфликта произведения (развязка);

- драма — заканчивается смертью или отъездом главного героя как разрешение основного конфликта или от обстоятельств, сопутствующих основному конфликту (лейтмотивам);

- комедия — в финале всегда имеет счастливый конец. Т.е. конфликт разрешается неожиданной, приводящей к победе удачей положительных персонажей (не обязательно главного героя, напр. «Тартюф»). Различают комедию характеров и комедию положений;

- мистерия — действие на основе мифологического сюжета, разрешается с помощью чуда;

- притча — идея передается в форме иносказания, аллегии или через образную ассоциацию. Основная идея



(смысл притчи) обычно никогда не высказывается впрямую и подразумевает самостоятельную расшифровку зрителем;

- моралите — расширенный и драматургически более насыщенный вариант притчи, однако способ подачи авторской идеи сходен с басней, т. е. высказывается практически в прямую одним или несколькими персонажами или от автора;

- фарс — облегченное бытовое утрированное комедийно-сатирическое действие, с доведенными до гротеска ситуациями и персонажами;

- буффонада — подчеркнуто утрированная, преувеличено шутовская ситуация с часто окарикатуренными персонажами, действием и ситуациями.

14) «Тайна» произведения — основа любой интриги. Три вида тайн: а) герой знает, зритель не знает; б) зритель знает, герой не знает; в) герой не знает и зритель не знает.

15) Интрига — запутывание ситуаций фабулы при помощи сложных перипетий, неожиданных поворотов и сломов действия, переплетений и столкновений интересов персонажей, позволяющая удержать внимание зрителя [11, с.7].

В нашем исследовании будет проанализирован перевод документального фильма. Для этого целесообразно

рассмотреть определения термина «Сленг». Сленгом называют особую разновидность языка, которая употребляется в среде определённой численно ограниченной социальной группы. Как правило, сленг по своему строю (грамматическому, лексическому, фонетическому, семантическому) отличается от языкового стандарта и языковой нормы, противостоит им. Во многом на формирование и развитие сленга (как и других диалектов) оказывают влияние средства массовой информации [8, с.7].

В последнее время телевидение, радио, газеты, Интернет функционируют на принципах вербальной свободы. А потому речь населения подвергается воздействию такого мнения, что человек может говорить, как ему угодно. Речь молодых людей образуется в результате эмоционального отношения говорящего к предмету разговора.

Также для молодёжного языка характерно словотворчество, основанное на языковой игре, благодаря которой речь приобретает элементы комичности и игрового эффекта. Ещё одной характеристикой молодёжного сленга является включение в речь большого числа подтекстов непристойного характера. При этом они используются только между равными по статусу участниками неформального общения.

Молодёжная лексика XXI века привнесла в язык много нового, нетрадиционного и ранее отвергаемого. В частности, речь идёт об элементах английского языка, компьютерного жаргона, языке средств массовой информации, музыкальных фанатов и т.д. Также заимствованию подлежат элементы литературного языка, которые в молодёжном сленге переосмысливаются в игровом и ироническом ключе.

Самая известная Интернет-энциклопедия даёт следующее определение: «Сленг (от англ. slang) - набор особых слов или новых значений уже существующих слов, употребляемых в различных человеческих объединениях (профессиональных, общественных) в отношении к самому явлению».

Но, в отличие от просторечных выражений, сленг активно используют в своей речи и образованные люди, представители определенной возрастной или профессиональной группы, что сближает понятие сленг и жаргон. Многие представители старшего поколения, в совершенстве владеющие формальным английским, не всегда способны преодолеть языковой барьер сленга — «совершенно другой язык», говорят они.

Исходя из этого, можно сделать вывод, что изучение «уличного языка» не менее важно постижения

академических азов. Для классификации сленга можно выделить два основополагающих признака:

1) территориальный – употребляется на определенной территории (южно-американский, диалект кокни);

2) социальный – употребляется определенными социальными группами (молодежный сленг, язык гетто, профессиональный жаргон). Хотя, следует

заметить, что лингвисты выделяют так называемое новое просторечие (общий сленг), которое представляет собой обширную группу нестандартных лексико-фразеологических единиц.

Эти единицы, выходя за пределы профессионального и корпоративного (группового) сленга, начинают употребляться широкими кругами носителей общелитературного языка, не ограниченными определенными социальными рамками (возраст, профессия, уровень образования, общие интересы и др.). В русском языке речь идет о таких номинативных единицах, как бабки, достать (кого-либо), крутой, фигня и т.п. В английском языке можно наблюдать аналогичный процесс.

В рамках данной статьи будут рассмотрены как особенности речи отдельных социально-территориальных групп, так и конкретные примеры сленговых единиц.

Рассмотрим некоторые наиболее распространенные сленговые идиомы. Приветствия. В самом начале курса английского языка изучаются стандартные фразы-приветствия, например: Hello, how are you? Please to meet you. Эти фразы, конечно же, поймет любой носитель языка, однако, в повседневной речи они почти не используются [8, с. 23].

Более употребляемыми являются следующие выражения: How you doin'? How you been? How's it goin'?, обозначающие одно и то же: Как дела? Положительную оценку можно выразить и посредством «proper English»: This report is excellent! Your shoes are fine. Люди, плохо знакомые с современным английским сленгом, часто говорят нечто вроде: Your shoes are super! Технически, все верно, но super сейчас используется редко и, употребив это слово, вы будете выглядеть несколько старомодно. 204 Чтобы звучать современнее, можно использовать следующие прилагательные: awesome, sick, crazy, nasty.

В прямом смысле sick и nasty обозначают отрицательные явления (больной, отвратительный), но как сленговые слова, они означают нечто потрясающее, крутое, изумительное. Например, если вы скажете о машине своего друга: Your car is so crazy/sick/nasty! Would you give me a drive? – то,

это будет означать, что вы восхищены его автомобилем и хотели бы прокатиться. Слова *sick* и *nasty* будут нести противоположное значение. Если же вы скажете своему другу: *Your face has strange color. Are you sick?* - то, проявите обеспокоенность его здоровьем и употребите слово *sick* в прямом смысле. Поэтому важно следить за контекстом. Чтобы выразить восхищение кем-либо или чем-либо, сказать, что вы под впечатлением, можно использовать глаголы *to like* или *to love*. Например: *I like/love your music*. Нюанс в том, что это звучит немного инфантильно, поэтому вместо вышеупомянутых глаголов целесообразнее использовать конструкцию *to be feeling*: *I'm feelin' your music*. Или, если вы хотите сказать, что вам нравятся чьи-то глаза *I'm feelin' your eyes*.

Упрощение словосочетаний. Одно из распространенных явлений разговорного языка — упрощение слов и словосочетаний. Несмотря на то, что в американском английском такие примеры «ленивых слов» встречаются чаще, некоторые из них также употребляются и жителями Великобритании, например, в рамках диалекта «кокни», о котором будет рассказано позднее. Вот примеры некоторых «ленивых слов»: *gotcha, gotta, lemme, gonna, wanna, cos', tho*.

Рассмотрим подробно употребление некоторых из них. -  
 Ima — используется вместо I am going to/I will в значении Я собираюсь сделать что-либо / Я сделаю что-либо; не следует путать с I'm а и I am going to в значении Я собираюсь поехать куда-либо: I am going to stay home today. = Ima stay home today. I will buy a T-shirt. = Ima buy a T-shirt. I am going to America. ≠ Ima to America. I'm a Russian. ≠ Ima Russian. -  
 Outta — упрощение словосочетания out of Outta time/ Running outta time — означает, что время на исходе: Oh, no! My report is so huge and I have to end it for an hour! I'm running outta time! Outta luck — попасть в неблагоприятную ситуацию, не везет: It seems I've lost my keys. Oh, man, I'm outta luck today! Outta yo' mind — самый близкий эквивалент из русского языка выжить из ума: You must be outta yo' mind if you talking to me like that! – Ain't — заменяет почти любое отрицание:

am not/is not/are not/has not/have not/did not: I am not a rich guy=I ain't a rich guy. This is not your book=This ain't your book. They are not from my country=They ain't from my country. She hasn't finished her work yet=She ain't finished her work yet. I haven't missed you yet=I ain't missed you yet. I didn't saw him yesterday=I ain't saw him yesterday  
 Язык и культура гетто — неотъемлемая часть американской действительности,

ставшая известной благодаря таким музыкальным явлениям как джаз, блюз, соул, фанк, рок-н-ролл и хип-хоп.

В условиях изолированной городской среды так же сформировался и специфический диалект со своими характерными особенностями, который, впрочем, впоследствии, вышел за пределы гетто. Рассмотрим несколько слов и идиом, употребляемых темнокожим населением Америки [3, с. 20]. – Nigga — из уст «белого» это будет звучать как самое неpolitкорректное оскорбление афро-американца, однако, сами жители гетто широко используют это слово в значении друг, братюня. – Whateva — подходящий русский эквивалент какая разница?/ пофиг; на самом деле слово используется обычно женщинами из гетто и обозначает что угодно, в ситуации когда нет более подходящего логичного и рационального ответа: – I can't date you, I even don't know you! - Whateva! What's your name? - Whateva! How old are you? - Whateva! Where were you yesterday? -Wha...Whereeva! Boo-boo — служит для привлечение внимания, русский эквивалент - парниша/подруга: Hey, boo-boo, look here, boo-boo, I'm talking to you, boo-boo. Рассмотренные выше слова, словосочетания и фразы, в большинстве своем, характерны для американского английского.



Но не стоит думать, что британский английский лишен просторечий. Вот некоторые из них: – Chin Wag — болтать/трепаться. – Chuffed to bits — получать удовольствие/переться/тащиться. – Cheeky – так говорят о ком-то, кто любит сострить, или о человеке, за которым последнее слово. А также можно перевести это слов одним словом – нахал: You like to joke with me, don't you? You are so cheeky. – I'm easy – мне все равно: – Do you want to stay

here or go to a different club? – We can stay here or go somewhere else. I'm easy. – Posh – дорогой, богатый, шикарный: While on vacation I stayed at a very posh house in London.

– To sort something out – утрясать проблемы, неприятности: You really need to sort that out! Говоря о британском сленге, нельзя не упомянуть так называемый Cockney English. Cockney – это уроженец восточной части Лондона (East End), «родившийся в пределах слышимости звона колоколов церкви Сент-Мэри-ле-Боу» [1, с. 19].

Однако на данный момент не все, кто говорят на диалекте соккней живут в восточной части города. В связи с расселением жителей, а также в связи с трансляцией диалекта по местному телевидению, диалект стал популярен и в других районах Лондона, а некоторые выражения

настолько вжились в английский язык, что они широко употребляются и в других уголках страны.

Интересно, что для cockney English характерен так называемый rhyming slang, или сленг, который рифмуется. Порой выражения такого сленга очень смешные или нелепые, может, именно поэтому и быстро запоминающиеся: Up the apples and pears towards the third floor. = Up the stairs towards the third floor. I need a new pair of daisy roots. = I need a new pair of boots I need a new pair of daises. We need to buy more Penelope Cruz for the party. = We need to buy more booze for the party. Easy peasy lemon squeezy. (это выражение очень популярно в Лондоне!) = Very easy. Сленг — неоднозначное и непостоянное явление.

Возможно, с течением времени потеряется актуальность выражений, приведенных в данной статье; поэтому каждому важно приобрести навык свободного ориентирования в современном информационном пространстве и беспрепятственного перемещения в нем. Одним из непосредственных инструментов для этого является изучение языков. Чтобы сделать это инструмент максимально эффективным, необходимо подходить к процессу обучения разносторонне – только так можно получить наиболее актуальные

сведения, и, что немаловажно, получить удовольствие от самого процесса познания.

Норма как лингвистическая категория, является особым атрибутом языка на всех этапах его развития. В лингвистическом энциклопедическом словаре, языковая норма трактуется как совокупность наиболее традиционных фундаментальных, унифицированных реализаций языковой системы, а также правил их употребления, закрепившихся в процессе общественной коммуникации [1, с. 26].

В широком понимании норма есть специфический признак литературного языка. Языковая норма английского языка, как историко - социальная категория за последние два столетия претерпела ряд изменений и возникновение в ней отклонений. Поскольку литературная норма узаконивается словарями, правилами и учебниками, то под отклонениями от нормы целесообразно понимать отступления от стандартов, зафиксированных в словарях и нормативных грамматиках. Один из таких интереснейших и неоднозначных примеров отклонения от языковой нормы современной лингвистики считается сленг. Лингвисты последних десятилетий занимаются активным изучением этого явления, но их мнения в его определении расходятся.

## **Вывод по первой главе**

Изучив свойства и особенности перевода кинофильмов, в том числе с помощью субтитров, можно сделать вывод, что данный вид перевода следует классифицировать как художественный, поскольку в данном случае текст перевода обладает всеми жанровыми особенностями художественного произведения.

## **ГЛАВА 2. ПРАКТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПЕРЕВОДА АНГЛИЙСКОГО СЛЕНГА НА РУССКИЙ ЯЗЫК**

### **2.1 Методы, применяемые при переводе кинофильмов**

История кино, в отличие от тысячелетней истории музыки, живописи и театра, сравнительно коротка. В XXI веке сложно представить жизнь без кино. Доступность и популярность кинофильмов во многом объясняется наличием открытого интернет пространства. Адекватный и эквивалентный перевод также способствует проявлению внимания большого количества людей к данному виду искусства. При работе с кинокартиной переводчик сталкивается с новым видом перевода – аудиовизуальным переводом [2, 108].

Любой переводчик будет добиваться эквивалентности при переводе сценария, но эта эквивалентность не одинакова. Очевидно, что никакой перевод никогда не будет идентичен тексту оригинала, поэтому и сама эквивалентность, как и ее уровни, являются относительными понятиями. Степень близости оригинального кинотекста и переведенного зависит от различных условий: от компетентности переводчика, от особенностей языка оригинала и перевода, от культурных и исторических особенностей, и т. п. Рассмотрим типы эквивалентности и причины частотности использования того или иного ее типа на примере кинофильма «Враг у ворот».

Для анализа используем иерархическую модель эквивалентности В.Н. Комиссарова, который рассматривал

пять содержательных уровней: уровень цели коммуникации, уровень описания ситуации, уровень высказывания, уровень сообщения, уровень языковых знаков [9, с. 52]. Самым минимальным уровнем совпадения обладает уровень цели и коммуникации, то есть первый тип эквивалентности, для которого важно только указать на общую речевую функцию высказывания и цель.

В данном случае говорится о передаче производного, скрытого смысла. Уровень цели и коммуникации характеризуется несовпадением ни лексических единиц, ни синтаксического строя, отсутствием реальных или прямых логических связей между оригиналом и переводом. Так как фильм представляет собой набор исторических фактов, которые связаны с определенной ситуацией, а также с историей нашей страны, то примеров данного типа эквивалентности будет меньше или не будет совсем. Второй тип эквивалентности кроме передачи одинаковой цели в оригинале и переводе предполагает также отражение одинаковой внеязыковой ситуации, описываемой в тексте. Под внеязыковой ситуацией понимается совокупность и взаимосвязь объектов.

Данный уровень также характеризуется несопоставимостью лексического состава и синтаксической

организации текста. Каждый текст можно соотнести с какой-либо реальной или воображаемой ситуацией. Посредством ситуативно-ориентированного сообщения осуществляется коммуникативная функция. Данный тип эквивалентности наблюдается в следующем примере: Ici les hommes n'ont que le choix entre les balles des Allemands ou notre / Нельзя заставлять людей идти под пули силой В данном случае несопоставима ни лексическая, ни синтаксическая организация предложений, однако сохранена цель коммуникации и указание на определенную ситуацию – безвыходное положение людей, которое подавляет их решимость сражаться.

Вполне возможен и более точный перевод, например, «Здесь у людей есть только выбор между немецкой пулей или нашей» (один из вариантов закадрового перевода фильма). Можно сказать, что переводчик использовал прием генерализации, чтобы показать, что не только такие меры нужны в Сталинграде, но и во всех местах боевых действий. Третий тип – уровень высказывания, при котором кроме цели и указания на внеязыковую ситуацию передается также способ ее описания.

В данном случае отсутствует параллелизм лексического состава и синтаксической структуры, но в переводе

сохраняются общие понятия, с помощью которых осуществляется описание ситуации в оригинале. Например: *Russe, monte-toi et reverras encore plus vite*. Русские, сдавайтесь! Вы снова увидите родной дом. В оригинале это единое сложносочиненное предложение, где глаголы имеют разную временную форму и разное наклонение (повелительное наклонение настоящего времени и изъявительное наклонение будущего времени). При переводе на русский язык переводчик решает передать смысл с помощью двух предложений, изменив синтаксическую структуру.

Так французское «*monte-toi*» дословно переводится на русский язык как «поднимайся» или «вставай», то есть является призывом к действию, к сопротивлению советскому командованию. Однако переводчик на русском языке через глагол «сдавайтесь!» помимо призыва к действию передал еще информацию о благосклонности немецких солдат и командования к русским солдатам, решившихся перейти на их сторону.

Второе предложение раскрывает значение глагола *revoir*, то есть «снова увидите родной дом» через лексическую трансформацию (конкретизацию), а также опущение – не переведено выражение «*encore plus vite*»



(«еще быстрее»). Четвертый тип эквивалентности – уровень сообщения – в отличие от предыдущих трех типов, характеризуется еще и тем, что воспроизводится большая часть значений синтаксических структур оригинального текста, и, следовательно, характеризуется значительным, но неполным параллелизмом лексического состава.

В этом случае синтаксическая структура высказывания является условием использования в нем слов определенного типа и последовательности, а также связями между отдельными словами. Вполне понятно, что для полноты передачи содержания оригинала при переводе, необходимо максимально сохранить синтаксическую организацию оригинала. *Ils comprennent ta souffrance et te traiteront mieux que tes propres officiers, qui t'envoient seulement à la mort.* Они позаботятся о вас лучше ваших командиров, которые посылают своих солдат на верную гибель.

Предложенный пример иллюстрирует четвертый тип эквивалентности, так как синтаксическая структура (сложноподчиненное предложение) в значительной степени сохраняется и наблюдается лексический параллелизм. Данный пример – призыв немецкого диктора для солдат Красной армии сдаться немцам и не бороться за Сталинград. Вся речь имеет целью привлечение внимания солдат и

должна быть выдержана в торжественных и даже пафосных тонах.

В главной части предложения переводчик использует прием генерализации, то есть глагол «позаботятся» уже включает в себя смысл французских глаголов «comprennent» и «te traheront», соответственно «понимают» и «отнесутся к тебе» - это те глаголы, которые говорят о сочувствии и готовности помочь солдатам советской армии. В придаточной части предложения переводчик использует лексическое развертывание, то есть местоимение «te» в русском переводе заменяется выражением «своих солдат».

Вместо «à la mort», которое можно перевести как «на верную смерть», переводчик использовал «на верную гибель», что придает торжественность и серьезность речи, также как и использование глаголов в форме второго лица множественного числа и местоимений. Максимальная степень близости между текстами на разных языках достигается при пятом типе эквивалентности.

Уровень языковых знаков характеризуется высокой степенью параллелизма в структурной организации текста, наибольшей соотнесенностью лексического состава и сохранением в переводе всех основных частей содержания оригинала. Таким примером может стать следующее

предложение: *Pas un pas en arrière!* Ни шагу назад! Лексические единицы полностью эквивалентны друг другу, также как и синтаксис предложения. Такой призыв изначально является реалией советской военной культуры и является названием знаменитого приказа №227 И.В. Сталина, но имеет эквиваленты в некоторых языках, например во французском, английском, немецком и т.д. Таким образом, в переведенном тексте кинофильма встречаются все уровни эквивалентности, кроме первого типа, отсутствие которого объясняется связью каждой реплики персонажей фильма с происходящим на экране событием, то есть, можно говорить об идентификации ситуации, что не свойственно уровню цели коммуникации.

Проведенный анализ позволяет утверждать, что чаще всего при переводе использовался четвертый тип эквивалентности, являющийся необходимым для адаптации фильма под определенную аудиторию, представители которой напрямую связаны с культурой и историческими событиями, показанными в нем. Причиной частотности использования при переводе именно четвертого типа эквивалентности стали также неточности при передаче исторических фактов, культуры и характера советского человека в процессе создания фильма. Переводчик не может

скорректировать все, но с помощью переводческих трансформаций ему удалось исправить многое в рассказе о своей истории и культуре, что уже исключает возможность применения пятого типа эквивалентности – уровня языковых знаков

Обращение к теме киноперевода актуально в том плане, что в наши дни неизменную острую полемику вызывают переводы названий кинофильмов. В теоретическом переводоведении перевод рассматривается в деятельностном ключе как интеракция исходного и получаемого продукта, на создание которого влияют как автор, так и реципиент, а через них и соответствующие субкультуры, системы исходной и принимающей культур. Теоретическим обоснованием деятельностного подхода служит «интерфейсная» теория значения, согласно которой носителем смыслов является не сам знак, текст, кинотекст, а интерпретирующее его сознание [15, с.13].

Напротив, прикладное переводоведение несколько по-иному рассматривает максимум полной передачи смысла, полагая, что единственно точного смысла не существует: он конструируется при взаимодействии переводчика с текстовой матрицей, при этом допускается разная глубина раскрытия смысла.

Предметом нашего интереса послужили представленные в периодике [20, с.22] названия фильмов как сущностное выражение всего кинопроизведения, создаваемого в рамках определенной культуры и в идеале отражающего черты мировидения народа. Объектом рассмотрения послужили многокомпонентные неоднозначно ретранслируемые названия фильмов. В стороне остались однокомпонентные названия-онимы («Spiderman») и цифровые имена фильмов («Agent 007»), переводимые известными приемами транскрипции и калькирования.

За основу была принята классификация наименований драматургических произведений И.Р. Гальперина [5, с. 55], подразделяемая на цитаты, символы, тезисы, сообщения и намеки. Можно прийти к выводу, что взаимодействие вербального и невербального кодов в кинотексте создает мощный персуазивный эффект, который не может не выразиться в названии кинофильма. Во всех категориях нами отмечен отход от оригинального названия фильма в пользу иных соображений.

Одним из решающих факторов, несомненно, является цензура – «Ирландец» («Kill the Irishman»), «Любовь без обязательств» («Sleeping with other people»); менее приоритетно просветительское наименование – «Самолет

президента» («Air Force One»); чаще встречаются названия с отрицательной коннотацией – «Игра без правил» («Fair game»).

Масса пейоративных названий варьирует в диапазоне потусторонних тем – «Адский смерч» («Fire twister») 173 – и тем умственной отсталости – «Мой парень псих» («Silver linings»), «Мой папа псих» («King of California»), асоциального поведения – «Сексоголик» («Solitary man»). Ради привлечения массовой аудитории, часто встречается игнорирование специфики оригинала – «Соблазн» («Original sin»); «Репортерша» («Whiskey tango foxtrot»).

Все это объясняется устремлением не столько к языку искусства, сколько к диалекту кинорынка, на рынке проката востребованы компактные (средняя длина 1 или 2 слова), броские названия, аттрактивные для массового зрителя. Как оказалось, при переводе названий кинофильмов имеет место искривление смыслового пространства как результат намеренно неточной переводческой селекции. Интерференция при переводе выражается в том, что решающим фактором оказываются правила своей, принимающей культуры, кинотекст интерпретируется с опорой на свои культурные концепты, имена и цитации, на своего усредненного кинозрителя [21, с. 13].

Огорчительным представляется занижение оценочной планки зрительских предпочтений. Вопрос о том, кто же формирует прокат – прокатчик или зритель – остается двусмысленным и нерешенным.

В 1950 г. российский лингвист, переводчик и лексикограф Я. И. Рецкер выдвинул «теорию закономерных соответствий» в своей статье «О закономерных соответствиях при переводе на родной язык». Данная теория лежит в основе многих российских учебных и практических пособий по переводу.

Суть теории Рецкера состоит в классификации соответствий, которые учитываются при переводе с одного языка на другой. В этой классификации выделено три группы соответствий [16, с.14]:

- эквиваленты, установившиеся в силу тождества обозначаемого, а также отложившиеся в традиции языковых контактов;

- вариантные и контекстуальные соответствия;

- все виды переводческих трансформаций.

Под эквивалентом следует понимать постоянное равнозначное соответствие, как правило, не зависящие от контекста. Прежде всего – это термины любых отраслей знания, географические названия и имена собственные. В

«Большом англо-русском словаре» под редакцией И.Р. Гальперина [5] несомненными эквивалентами являются: *doctrinarianism* (книжн.) – доктринерство, *dog-bolt* (тех.) – откидной болт и т.д.

Вариантные соответствия устанавливаются между словами в том случае, если в языке перевода существует несколько слов для передачи одного и того же значения исходного слова. «Большой англо-русский словарь» даёт четыре соответствия существительного *sincerity*: искренность, чистосердечие, прямота, честность. Однако прилагательное *sincere* представлено в данном словаре восемью значениями: искренний, неподдельный, истинный, подлинный, настоящий, прямой, честный, праведный. Эти значения в словаре подтверждаются примерами словосочетаний, в которых, например, *sincere friend* переводится как «истинный (настоящий) друг», а *sincere life* – «честная (праведная) жизнь». Это приводит к выводу, что все восемь русских соответствий являются вариантами лексического значения слова *sincere*, т.е. вариантными соответствиями, определяющимися контекстом.

Переводческими трансформациями называются преобразования, с помощью которых можно осуществить переход от единиц оригинала к единицам перевода. В рамках



описания процесса перевода переводческие трансформации рассматриваются не в статическом плане как средство анализа отношений между единицами ИЯ и их словарными соответствиями, в плане динамическом как способы перевода, которые может использовать переводчик при переводе различных оригиналов в тех случаях, когда словарное соответствие отсутствует или не может быть использовано по условиям контекста.

В зависимости от характера единиц ИЯ, которые рассматриваются как исходные в операции преобразования, переводческие трансформации подразделяются на лексические и грамматические. Кроме того, существуют также комплексные лексико-грамматические трансформации, где преобразования либо затрагивают одновременно лексические и грамматические единицы оригинала, либо являются межуровневыми, т.е. осуществляют переход от лексических единиц к грамматическим и наоборот. Основные типы лексических трансформаций, применяемых в процессе перевода с участием различных ИЯ и ПЯ, включают следующие переводческие приёмы [18,с. 65]:

- транскрибирование;
- транслитерация;

- калькирование;
- лексико-семантические замены (конкретизация, генерализация, модуляция);

Основные типы грамматических трансформаций включают:

- синтаксическое уподобление (дословный перевод);
- членение предложения;
- объединение предложений;
- грамматические замены (формы слова, части речи или члена предложения);

Основные типы лексико-грамматических трансформаций включают:

- антонимический перевод;
- экспликация (описательный перевод);
- компенсация.

Кинематограф по своей природе – рассказ, повествование. Далеко не случайно на заре кинематографии, в 1894 году, была сформулирована мысль патенте Уильяма Пола и Г. Уэллса следующим образом: «Рассказывать истории при помощи демонстрации движущихся картин».

В основе всякого повествования лежит акт коммуникации. Он подразумевает:

Передающего информацию (адресанта);

Принимающего информацию (адресата);

Сообщение (текст).

Исходя из компонентов, составляющих акт коммуникации, можно сделать вывод о том, что фильм – это текст особого рода. В качестве рабочей гипотезы, не вдаваясь в подробное обоснование и опираясь на традицию, в работе проводится параллели между художественным фильмом (документальным фильмом), художественной литературой и публицистикой. Применительно к кинематографу часто используются термины «кинотекст», или «киноязык». Поскольку фильм рассматривается нами как своеобразный текст, можно использовать материал, разработанный для публицистики и художественной литературы, и с его помощью анализировать перевод заглавий англоязычных фильмов.

Заглавие является первым сигналом того, что будет происходить в тексте, и выражает в сжатой, концентрированной форме основную идею или тему произведения. Понятие заголовка весьма простое. Так, исследователи определяют заглавие как «название какого-либо произведения или отдельных его частей» [13, с.53]. Однако при всей кажущейся простоте, заголовок имеет

сложную структуру и играет огромную роль в создании единства литературного или художественного произведения.

Заголовок занимает так называемую сильную позицию текста, которая и привлекает внимание читателя в силу её противопоставления самому содержанию произведения. Заголовок особенно ясно иллюстрирует множественность интерпретаций, включение в семантическую структуру слова дополнительных значений, не входящих в основное смысловое ядро. В лингвистическом плане заглавие является именем текста, в семиотическом плане – первым знаком текста.

Название – это ориентир при выборе фильма зрителем. Придумать яркий и правильный заголовок – определённое искусство. Но не меньшее искусство – правильно перевести название фильма, чтобы оно было равноценно исходному названию. Для этого необходимы не только отличное владение иностранным и родным языком, но и определённые экстралингвистические знания и творческие способности.

Новые фильмы появляются очень быстро, вследствие чего переводчики не всегда уделяют достаточно внимания и сил на то, чтобы их перевод был качественным. Как отмечают исследователи, комплексный анализ переводов заголовков англоязычных фильмов показывает, что зачастую изменения

обусловлены влиянием культурно-языковой специфики страны, где выходит в прокат иностранный фильм [4, с.15].

Исследователи выделяют три стратегии, или три метода, к которым прибегают российские переводчики, работая с названиями фильмов:

1. прямой перевод англоязычных названий фильмов на русский язык. В основном, такой стратегии подвергаются названия фильмов, где отсутствуют непере译имые культурно-специфические компоненты (экзотизмы, реалии и т.п.). Например, «Eat, Pray, Love» – «Ешь, молись, люби» (2010), «Atonement» (2008) – «Искупление», документальные фильмы «The Human Body» (BBC, 2013) – «Тело человека», «Games of Stones» (2013) – «Игра камней», «Ancient Inventions with Terry Jones» (1998) – «Изобретения древности с Терри Джонсоном».

К данной стратегии также относятся такие приёмы перевода, как транслитерация и транскрипция имён собственных, не обладающих внутренней формой. Например, «Avalon» – «Авалон» (2001), «Agent Cody Banks» – «Агент Коди Бэнкс» (2003), «Avatar» (2009) – «Аватар», документальный фильм «Guadalquivir» (2013) – «Гвадалквивир», «Madagascar» (2013) – «Мадагаскар». Но прямой перевод не всегда является удачным, так как может

привести к потере дополнительного смысла, заложенного в названии.

2. трансформация названия. В переводоведческих исследованиях признано, что трансформации в переводах обусловлены различными факторами: лексическими, стилистическими, функциональными, прагматическими. Используя эту же стратегию, многие названия фильмов переводятся расширением когнитивной информации при помощи замены или добавления лексических элементов, а ввод ключевых слов фильма компенсирует в названии смысловую или жанровую недостаточность дословного перевода. Это также отражает рекламную функцию названий фильмов.

Наблюдения показывают, что приём расширения наиболее часто используется в случае, если название содержит национально-культурный компонент. Возьмём, к примеру, название киноленты «Джейн Остин» (2007) – «*Becoming Jane*». Несмотря на тот факт, что в последние годы появилось большое количество экранизаций книг Джейн Остин, русскоязычному зрителю было бы сложно идентифицировать полное имя английской писательницы, «первой леди» английской литературы – Джейн Остин.

Поэтому вместо дословного перевода «Becoming Jane» – «Становясь Джейн» или альтернативного названия «Превращаясь в Джейн», которое было обусловлено одной из ключевых фраз фильма: «Becoming a woman. Becoming a legend», название было трансформировано в более понятный русскоязычному зрителю вариант – «Джейн Остин». Среди заголовков документальных фильмов способ перевода заголовков посредством трансформации тоже не редкость: «Why We Ride?» (2013) – «Почему мы ездим на мотоциклах?», «The Man Who Cycled the Americas (2010) – «На велосипеде по Америкам».

Наряду с добавлением может использоваться и приём опущения. Здесь стоит отметить, что в современном кино некоторые жанры настолько сильно ассоциируются с конкретными режиссёрами, что их имена иногда включаются в название фильма. Это произошло и с названием мультфильма американского режиссёра Тима Бёртона «Труп невесты» – «Tim Burton's Corpse Bride». Такой ход также является по своей сути рекламным.

3. замена названий фильмов. Несмотря на основные требования, которые стоят перед переводчиком, - сохранение семантико-структурного равенства и равные коммуникативно-функциональные свойства – случаев

изменения названий фильмов при переводе достаточно много [3, с. 16]. Ярким примером является фильм, название которого в оригинале «He's Just Not That Into You» (2009), а на русском языке – «Обещать – не значит жениться». Среди документальных фильмов можно встретить следующие замены: «Freedom Riders» – «По Азии с ветерком», «Marooned with Ed Stafford» (2014) – «Выживание без купюр», «Freaks of Nature» – «Суперспособности», «Don't Drive Here» (2014) – «Водительские кошмары».

Исследователи также отмечают все вышеперечисленные стратегии и выделяет одну из тактик перевода, которая может быть отнесена как к стратегии трансформации названия, так и к стратегии замены заголовка [2, с. 46]. Это жанровая адаптация, при которой в переводе задействованы языковые единицы, соотносящие название фильма с определённым жанром. Можно сказать, что они эксплицируют жанр.

## **2.2. Анализ перевода документального фильма**

В целях исследования специфики перевода текстов англоязычных художественных фильмов представим анализ перевода документального фильма «Frost/Nixon». Рассмотрим



подробнее сюжет фильма. Дэвид Фрост, ведущий популярных шоу в Австралии и Англии, счастливый обладатель синих глаз, модной шевелюры, дорогих рубашек и итальянских ботинок, с любопытством следит за Уотергейтом и падением Ричарда Никсона. Рейтинги новостных сюжетов о скандале зашкаливают и когда церемонию ухода Никсона из Белого дома посмотрело 400 000 000 человек, Фрост решается. Он возьмет интервью у Ричарда Никсона – в конце концов, брал же он интервью у Вее Геес. Никсон соглашается – ему нужны деньги и возможность реабилитироваться. Уверенный, что легко найдет поддержку телеканалов и рекламных спонсоров, Фрост начинает действовать. После записи первой же части этого телеинтервью становится понятно, что грядет катастрофа: спонсоров нет, каналы отказались, все деньги Фроста на кону, как и его карьера, а хитрый лис Никсон играет с привыкшим к легкой добыче противником как кот с тараканом.

Но вышло, как известно, иначе. Интервью Фроста стало классикой: раздавленный Никсон делает признания, навсегда перечеркнувшие его надежды вернуться в политику. Для американцев это один из ключевых моментов в новейшей истории США. Для киноакадемиков, которые будут выбирать «Лучший фильм года», на который «Фрост против Никсона»

номинирован, фильм – крайне актуальное политическое высказывание, сравнения с Бушем очевидны.

Впрочем, если и есть причины отправиться на «Фрост против Никсона» в России в кинотеатр, где уже смутно помнят упомянутые в картине русские фамилии членов делегации Брежнева, гостившего у Никсона в его поместье, то они не имеют отношения к политической истории. Сценарий по собственной сверхуспешной пьесе написал Питер Морган, самый талантливый реконструктор обстоятельств жизни знаменитостей – «Королева» /Queen, The/ (2006), «Последний король Шотландии» /Last King of Scotland, The/ (2006), «Еще одна из рода Болейн» /Other Boleyn Girl, The/ (2008) принадлежат его перу, усидчивости в изучении архивов и воображению.

Поставил фильм Рон Хауард, автор «Кода Да Винчи» /Da Vinci Code, The/ (2006) и «Игр разума» /Beautiful Mind, A/ (2001), режиссер умный и простодушный одновременно. В других руках история знаменитого интервью превратилась бы в умную разговорную драму, но эти двое сделали из нее невероятно напряженный триллер, хоть для этого и понадобилось пренебречь кое-где хорошо задокументированной исторической правдой. Два человека, оба в шаге от бездны, ослепительно улыбаются на камеры,

зная, что одного из них в конце ждет позор и забвение – это завораживает. А учитывая невероятные работы Фрэнка Ланджеллы (Никсон) и Майкла Шина (Фрост) – вдвойне.

В итоге, простодушие Хауарда победило. Никсон и Фрост так и остаются загадками, умница Ребекка Холл, сыгравшая любовницу Фроста, слоняется по экрану только для того, чтобы разбавить мужской мир большой политики и большого шоу-бизнеса хотя бы одной юбкой.

Но остается главное. «Фрост против Никсона» рассказывает не только о соблазнах власти, которые привели Никсона к падению, не только о власти ТВ, научившемся в те годы превращать политику в шоу. Возможно, что неожиданно для своих создателей, фильм рассказывает о самой власти. О том, что власть – это тайна. И о том, что сопротивляться ее обаянию невозможно, если подойти слишком близко.

Обратимся к анализу текста. При сравнении текста перевода с текстом оригинала субтитров кинофильма «Фрост против Никсона» обнаруживаются следующие ошибки.

Субтитр № 17

- I'm gonna want to put that in Colson's hands.

- Я собираюсь положить это в руки Колсону.

В представленном примере автор применяет дословный перевод, что приводит к погрешностям. Тут говорится о

передаче документов советнику президента Чарльзу Колсону. Более подходящим вариантом перевода является: «Я собираюсь отдать это Колсону».

Субтитр № 53

- Also quitting under fire is John Ehrlichman.

- Под огнем также уходит и Джон Эрлихман.

В этом случае буквальный перевод приводит к неточностям в передаче смысла. Тут говорится о том, что после политического скандала на ближайшее окружение президента Никсона обрушился шквал критики, в результате чего многие, в том числе и Джон Эрлихман, были вынуждены оставить свои должности. Целесообразно примерить грамматическую трансформацию - добавление - чтобы уточнить, что за «огонь» имеется в виду.

Подходящим вариантом перевода является: «Уходит под огнем критики и Джон Эрлихман»

Субтитры № 66-67

- These are, with no serious doubt, the last hours of the 37th presidency of the United States.

- Это, без сомнения, последние часы 37-ого президентства США.

Автором допущена лексическая ошибка. В этом примере речь идет о сроке правления 37-го президента США.

Используя грамматическую замену и экспликацию получается подходящий вариант перевода: «Нет сомнений, что срок правления 37-го президента США истекает».

Субтитры № 233-235

- Imagine, six weeks out of office as President of the United States.

- Представьте, 6 недель, как покинул кабинет Президента США.

В данном предложенном автор в буквальном переводе не отражает асимметрию в традиционном способе исчисления времени в русскоязычной и англоязычной культурах.

Оптимальным вариантом перевода является: «Представляете, полтора месяца, как я не президент США».

Субтитр № 239

- What makes life mean something is purpose.

- Что делает жизнь значащей, так это цель

Недостаток в переводе состоит в несоблюдении лексической сочетаемости во фразе «делать жизнь значащей». Вместо дословного перевода следовало использовать конкретизацию глагола «to make» и словосочетания «mean something».

Соответствующим вариантом перевода является: «Что придает жизни смысл, так это цель».

Субтитры № 242 - 244

- When my doctor declared me unfit to give testimony in the Watergate trial, everybody thought I'd be relieved.

- Когда мой доктор заявил мне, что я негоден давать судебные показания по Уотергейту, все подумали, что я рад.

В этом случае переводчик подобрал неверное значение многозначного слова «declared» вследствие чего появляется погрешность при переводе отглагольного прилагательного «to be relieved», придавая данному выражению неправильную эмоциональную окраску.

Переводчиком также допущена грамматическая погрешность при написании слова «годен» с отрицательной частицей «не». Более подходящим вариантом перевода будет: «Когда доктор сообщил, что мне не следует давать показания по Уотергейту, все подумали, что я вздохну с облегчением».

Субтитры № 255-256

- It's probably the only chance I'm gonna get to put the record straight and remind people the Nixon years weren't all bad.

- Это, вероятно, единственный шанс для того, чтобы установить некоторую ясность, и напомнить людям, что Никсон с годами не становился все хуже.

В данном случае при переводе нарушена лексическая сочетаемость при переводе словосочетания «to put the record straight», автор перевел его как «установить некоторую ясность». Правильным переводом будет «внести некоторую ясность».

Переводчиком допущена смысловая ошибка (искажение) при переводе фразы «the Nixon years weren't all bad» - «Никсон с годами не становился все хуже».

Кроме того, переводчиком допущены пунктуационные ошибки, в местах, где он применил лишние запятые после слов «шанс» и «ясность». Более точный вариант перевода: «Это, вероятно, единственный шанс для того, чтобы внести некоторую ясность и напомнить людям, что годы правления Никсона не были так уж плохи».

Субтитры № 1795-1978

- Look, when you're in office, you gotta do a lot of things sometimes that are not always, in the strictest sense of the law, legal, but you do them because they're in the greater interests of the nation!

- Смотрите, когда вы в своем кабинете, вы должны делать много вещей, но не всегда они, в юридическом смысле, законны, но вы делаете так, потому что это в высших интересах нации!

Переводчиком допущена смысловая ошибка. Правильнее было бы перевести этот отрезок текста следующим образом: «Послушайте, когда вы управляете страной, вы должны делать много вещей, но не всегда они, в юридическом смысле, законны, но вы делаете их, потому, что интересы народа превыше всего!».

Субтитр № 1924

- My political life is over.

- Моя политическая жизнь окончена.

Данный вариант перевода приводит к нарушению узуса переводящего языка. Правильный перевод звучит следующим образом: «Моя политическая карьера окончена». Субтитр № 1966

- Before he left California for London again.

- Перед тем, как вернуться в Калифорнию из Лондона.

Переводчиком допущена смысловая ошибка. Более точный вариант перевода: «Перед тем, как вернуться из Калифорнии в Лондон».

Через несколько лет после уотергейтского скандала, который стоил Ричарду Никсону президентского кресла, британский шоумен Дэвид Фрост задумал сделать с отставным главой государства серию острых телеинтервью. Идея была, прямо скажем, рискованная — Никсон к тому



времени находился в глубоком андерграунде и путешествовал по конгрессам стоматологов, рассказывая политические анекдоты за еду. За интервью экс запросил 600 тысяч долларов. Эпоха фотошопа и «хвоста, виляющего собакой» еще не началась, поэтому, собирая информацию, нанятые Фростом консультанты не сторонились библиотек, а Никсон, лелеявшей надежду вернуться в большую политику, с трудом гнал соблазнительную мысль набрать номер надежных кубинских «друзей».

Первое время на британского журналиста было жалко смотреть — его соперник ловко обходил опасные вопросы, забалтывал, давил на патриотизм, вспоминал «водопроводчика Джо» и по инерции травил байки про Брежнева и Мао. Только на последней беседе Фросту удалось поймать президента и заставить его произнести легендарное «простите меня» — раскаяние в том, что Вьетнамом, Камбоджей и Уотергейтом он здорово подвел американский народ. Записи этой беседы сейчас доступны для всех, кому это интересно. Но если сходить в кино на «Фроста», то пересматривать их уже ни к чему. Зачем портить впечатление? Косолапый кряжистый Никсон — пианист, острослов и просто великий человек, каким его изобразил Фрэнк Ланджелла, — гораздо интереснее того скользкого

типа, которого можно видеть на документальной пленке. Свою работу — вбить кол в карьеру самого inferнального президента США — эти интервью уже сделали.

Фильм же подводит за руку к одной важной мысли: электорат может позволить своим президентам все что угодно — поливать крестьян напалмом и шпионить за политическими оппонентами, кататься на тракторе, целовать такс и рыбу, заниматься музыкой и живописью, нарушать законы и менять Конституцию. Главное — вовремя услышать по телевизору покаянное «Я устал. Я ухожу».

В современной транслятологии для описания процесса перевода часто используется термин «стратегия перевода». Однако данное понятие представляется многим исследователям довольно расплывчатым и понимается ими достаточно широко — как концепция перевода вообще или концепция перевода конкретного текста.

Так, в учебном пособии «Стратегия перевода» рассматривают понятие стратегии с практической точки зрения: «Чтобы достичь этой цели, нам необходима стратегия перевода, которая покажет оптимальный путь решения переводческих проблем. Как и любая стратегия, переводческая стратегия должна опираться на факты. В этом отношении она сопоставима со стратегией игрока в шахматы,

где игрок должен ориентироваться в фазе развития игры на время, которым он располагает, и на стратегию противника. То, как он последовательно осуществляет выбранную им стратегию, показывает размещение им шахматных фигур, а это становится понятным лишь для профессионалов. Таким образом, дилетант или начинающий в данной области нуждается в комментарии эксперта, если он хочет распознать лежащую в основе игры стратегию».

Попытку осмыслить стратегию перевода с теоретических позиций одним из первых предпринял немецкий переводовед – в своей монографии «Что происходит в головах переводчиков?», написанной в 1986 г. Согласно предложенной им дефиниции, переводческие стратегии – это «потенциально осознанные планы переводчика, направленные на решение конкретной переводческой проблемы в рамках конкретной переводческой задачи» [36]. Х. Крингс различает две категории анализа переводческой деятельности: микростратегию – способы решения ряда переводческих задач и макростратегию – способы решения одной задачи. С точки зрения последней, в процессе перевода выделяется 3 этапа: предпереводческий анализ оригинала, собственно перевод и постпереводческая обработка текста, т.е. проверка и коррекция перевода.

В. Н. Комиссаров в работе «Современное переводоведение» определяет стратегию как «своеобразное переводческое мышление, которое лежит в основе действий переводчика» [20], и выделяет три группы принципов осуществления процесса перевода, составляющие основу переводческой стратегии. Предлагаемые учёным принципы включают всю совокупность лингвистических и экстралингвистических факторов: некоторые исходные установки; выбор общего направления действий, которым переводчик будет руководствоваться, принимая конкретные решения; выбор характера и последовательности действий в процессе перевода.

Первый принцип заключается в том, что переводчик определяет в содержании переводческого текста наиболее важные элементы смысла. Это составляет важнейший компонент профессионального мастерства переводчика.

Второй принцип предполагает учёт переводчиком индивидуальных свойств источника: особенностей произношения (при устном переводе), стиля, степени связности и логичности излагаемого материала, специфики изложения, связанной с тем, что язык оригинала не является родным для данного источника. В зависимости от условий осуществления перевода достижение взаимопонимания

между источником и рецептором может оказаться более важным, чем точное воспроизведение достоинств и недостатков оригинала.

Третий принцип состоит в представлении переводчиком будущего рецептора, отличного от рецептора, на которого рассчитан исходный текст (ИТ), так как рецептор переводного текста (ПТ) принадлежит к иному языковому сообществу и обладает иным опытом, познаниями и ассоциациями.

В числе достоинств разработанной концепции можно отметить обращение автора к психолингвистической составляющей перевода, описание данного явления через призму человеческого мышления сознания как когнитивного процесса, протекающего в мозгу переводчика.

В свою очередь, А. Д. Швейцер [22] рассматривает перевод как «процесс решения», первоначальным этапом которого является выработка стратегии перевода – так называемой программы переводческих действий.

Концепция переводческих стратегий важна в рамках художественного перевода, а значит, она может быть применима и к переводу кинофильмов. По её словам, в художественном переводе важную роль играет стратегия, направленная на достижение эквивалентности впечатления,

или импрессивной эквивалентности [14, с. 22]. Реализация первой группы стратегий помогает переводчику сохранить лояльность культуре исходного текста, а и тем самым сделать переводной текст в той или иной мере экзотичным для носителей культуры переводного текста, второй – сохранить лояльность к культуре переводного текста и тем самым соответствовать ожиданиям носителей культуры переводного текста, однако пренебречь культурной спецификой исходного текста.

Приведённый выше обзор основных концепций переводческой стратегии позволяет условно разделить их на две группы:

- 1) переводческие стратегии как приёмы анализа и
- 2) как самостоятельный план специального вида деятельности.

Поскольку переводческие стратегии не выделяются на основании единого критерия, выстроить их внутренне непротиворечивую классификацию в настоящее время не представляется возможным. Однако сам инструмент анализа «переводческая стратегия» представляется весьма продуктивным вследствие того, что перевод как деятельность не может не осуществляться без специального плана даже в том случае, если сам переводчик его не осознает.

В конце XX в. в рамках переводоведческой практики киноперевод сформировался как самостоятельное направление. Научные исследования в области киноперевода посвящены не только техникам перевода, но и концептуализации понятия «кинотекст», «кинодискурс». Интерес исследователей сосредоточен как на технических параметрах киноперевода (количество знаков субтитров, «попадание в артикуляцию» при дубляже), так и на решении отдельных проблем, преимущественно на передаче тех или иных категорий лексики.

Переводчик должен учитывать поликодовый характер кинематографического произведения, охватывающего кинодиалог как языковую составляющую кинотекста, содержательную и эмотивную составляющую видеоряда, музыкального и шумового сопровождения. Со ссылкой на предшествующие исследования автор подчеркивает, что «киноперевод является особой областью переводческой деятельности, которую нельзя относить к какому-либо другому виду перевода: художественному или специальному, уст- ному или письменному. ...киноперевод вбирает в себя особенности указанных видов перевода» [25 с. 127].

Исследователи предполагают, что, исследуя киноперевод, необходимо учитывать две модели:

1) культурологическую: культуроспецифичность кинотекста как один из определяющих факторов уровня комфортности его восприятия реципиентом; в смысловое пространство кинотекста входят как объективные элементы культуры (материальные культурные объекты, такие как костюмы, предметы эпохи, архитектурные объекты и пр.), так и субъективные (существующие в сознании культурной и языковой общности – обычаи, ценности, установки, поведенческие и коммуникативные конвенции) [10, с. 128];

2) коммуникативно-прагматическая / функционально-прагматическая модель: ситуация взаимодействия автора-отправителя и получателя сообщения посредством восприятия кинотекста (вопросы реализации авторской интенции, воздействия на адресата, влияния различных характеристик адресата на принятие переводческих решений, жанровые целеустановки и их влияние на выбор средств выражения, создание определенного коммуникативного эффекта) [там же, с. 128-129]. Лингвокогнитивные особенности реализации концептов «дружба», «семья», «понимание», «чудо» при переводе с английского на русский язык кинофильма являются объектом исследования в работе [29]. Исследователи утверждают, что переводчик руководствуется «двойной лояльностью» (по А.Д.



Швейцер), т.е. одновременной установкой на верность оригиналу и установкой на адресата перевода и нормы его культуры [30].

При этом трудности возникают там, где посредством перевода не удастся сохранить потенциал воздействия переводимого элемента. Анализируя киноперевод фильма приходим к выводу, что несмотря на то, что в тексте перевода значимые элементы сохраняют свою значимость, выявляются расхождения в том, как они представлены в исходном тексте и в тексте перевода.

Например, концепт «дружба» в переводе становится более общим, лишенным той конкретики, которой он обладает в оригинале: «I know my family loves me, but ever since my grandma died, my best friend Miranda is the only person who knows me. – Я понимаю, что они [родители] меня любят, но после смерти бабушки у меня осталась только Миранда, моя лучшая подруга. При переводе высказывание делается более общим, теперь оно указывает только на степень близости подруг, но не на то, что как личность Виа, по сути, интересна только Миранде, и только Миранда фактически знакома с ней, тогда как родители практически полностью сосредоточены на Огги» [19, с. 331]. В

киноиндустрии особый интерес представляет локализация кинофильмов и отдельных составляющих кинотекста.

Исследователи под локализацией понимают лингвистическую и культурную адаптацию продукта для специфической целевой аудитории. «Для успешной локализации переводчику необходимо полное понимание культурного восприятия целевой аудитории. Тогда как переводческие трансформации затрагивают только конкретные фрагменты текста, локализация является переводческой процедурой, своего рода стратегией, которая определяет вид текста в целом» [32, с. 774].

Адаптировать кинопродукт к иноязычной среде позволяет выполнение трех условий:

1) интернационализации – нейтрализации всех культурных особенностей для того, чтобы продукт можно было без значительных усилий и затрат адаптировать к любой языковой среде или стране;

2) глобализации – адаптации к конкретному рынку;

3) локализации. В тексте сопоставляются и сравниваются оригинальные и переведенные (на русский язык) названия 30 фильмов и десяти мультфильмов американского и британского производства за последние 20 лет.

Таким образом, в ходе исследования было выявлено, что чаще стратегия локализации применяется в отношении названий, содержащих культурно-специфические элементы (стратегии функциональной эквивалентности; культурной адаптации; модуляции; добавления; заимствования), идиомы (использование идиом со сходным значением и формой; использование идиом со сходным значением, но другой формой; перефразирование; опущение), имен собственных (интерпретация; воспроизведение по шаблону; фонологическая замена; опущение; копирование), метафоры, афоризмы [20, с.78].

Исследователи придерживаются мнения, что локализация – это «особый вид осуществления перевода, при котором цель наиболее точно передать содержание и структуру исходного текста является вторичной по отношению к цели создать такой текст на языке перевода, который воспринимался бы реципиентом как оригинальный текст на его родном языке» [25, с. 10].

В результате анализа фильма при переводе с английского на русский язык выделим три основных способа трансформации перевода текста кинофильма при локализации:

1) прямой или дословный перевод, транслитерация, транскрипция;

2) частичная трансформация (конкретизация, расширение);

3) полная трансформация (функциональная замена).

Основными мотивами локализации перевода фильмов выступают:

1) стремление встроить название нового фильма в систему уже известных российскому зрителю фильмов или иных культурных реалий при помощи так называемых «отсылок» к знакомым номинациям;

2) стремление дать дополнительную рекламу фильму при помощи раскрытия основной сюжетной интриги;

3) стремление сделать фильм более привлекательным для конкретной целевой аудитории [24, с. 13].

В тексте [33] рассматривается возможность использования определенного набора языковых средств и стилистических приемов в названиях фильмов для влияния на эмоциональную реакцию зрителей. Так, метафоры, часто встречающиеся в названиях кинофильмов, привлекают внимание и передают отношение автора к произведению («Faster Than Rabbits» – «Быстрее, чем кролики», «Sweet

November» - «Сладкий ноябрь», «Devil Wears Prada» - «Дьявол носит Прада»).

Разговорный стиль в номинации кинозаголовка часто предвосхищает содержание фильма, например, жаргонизм в названии фильма «Бумер» («Bimmer») отсылает зрителя к теме криминала. В то же время подобные заголовки могут вызывать трудности у переводчиков и кинопрокатчиков в случае отсутствия подходящего аналога в языке перевода и вызывать необходимость поиска других решений (например «Kiss Them All!» - «Горько!», «Shallow Hal» - «Любовь зла»).

Исследователи указывают на сложившиеся практику формулировки русско- и англоязычных кинозаголовков. Названия фильмов на русском языке часто бывают многоступенчатыми и представляют собой изложение основного сюжета фильма («Сказ про то, как царь Петр Арапа женил» - «How Czar Peter the Great Married Off His Moor», «Иван Васильевич меняет профессию» - «Ivan Vasilievich: Back to the Future»). Англоязычным заголовкам характерна большая экспрессивность и лаконичность («Public Enemies» - «Джонни Д.», «300» - «300 спартанцев»). Среди других сложностей при переводе названий кинофильмов Р.Н. Махов называет наличие в заголовках игры слов и сокращений. Примером первого может служить перевод

имени персонажа в мультфильме «Приключения Незнайки и его друзей» («The Adventures of Dunno and His Friends»). Использование аббревиатур часто затрудняют понимание сюжета фильма («ДМБ» – «Demobilization», «ER1» – «Скорая помощь»). В тексте [34] особое внимание уделяется проблеме адекватности перевода названий фильмов и вопросам применения основных стратегий перевода.

Исследователи указывают на то, что «перевод текста является самостоятельной переводческой проблемой, от решения которой во многом зависит судьба кинопродукта в целом» [29, с. 7]. По степени адекватности различают три типа переводов:

1) семантико-стилистически адекватный перевод, характерный для заголовков без культурно-специфических компонентов и конфликта между формой и содержанием;

2) функционально (прагматически) адекватный – передающий основную коммуникативную функцию оригинала;

3) дезиративно адекватный перевод, который полно и правильно отвечает на информационный запрос зрителя, но не всегда передает полное смысловое содержание и ведущую коммуникативную функцию оригинала.

Учитывая приведенные выше типы переводов, исследователи выделяют следующие переводческие стратегии как основные:

1) транскреация - адаптация сообщения с одного языка на другой с сохранением смысла, стиля, тона и контекста («Sully» - «Чудо на Гудзоне»);

2) жанровая адаптация - применение языковых единиц, привязывающих к определенному жанру («The Car» - «Автомобиль-убийца»);

3) использование эвфемизмов («Some Like It Hot» - «В джазе только девушки»);

4) деэвфемизация («Meet the Fockers» - «Знакомство с Факерами»);

5) различные виды лексических трансформаций, среди которых указаны транскрибирование («Deadpool» - «Дедпул»), транслитерация («Interstellar» - «Интерстеллар»), калькирование («Awkward Moment» - «Этот неловкий момент»), опущение и добавление в переводе дополнительных слов («August: Osage Count» - «Август», «The Notebook» - «Дневник памяти»), грамматические трансформации («3 Days to Kill» - «3 дня на убийство»). В тексте [35] подробно останавливаются на применении

дословного и описательного видов перевода при переводе на русский язык названий англоязычных фильмов и книг.

Под дословным переводом подразумевается подбор полного эквивалента высказывания, в котором полностью переданы лексические значения слов его составляющих. В некоторых ситуациях такой перевод может быть невозможен или нежелателен (например, при переводе названия английского сериала «Peaky Blinders» – «Острые козырьки», где трудность вызывает отсутствие подходящего русскоязычного эквивалента для слова «blind»)). Нежелательность дословного перевода может быть вызвана различными сторонними факторами. Например, кинопрокатчики фильма «What Happened to Monday?» предпочли избежать дословного перевода названия «Что случилось с понедельником?» и выпустили картину под более общим заголовком «Тайна семи сестер», тем самым сохранив основную интригу сюжета.

Внимание акцентируется на необходимости точного и правильного перевода названий фильмов и компьютерных игр для их коммерческого успеха в другой стране. Исследователи приводят примеры наиболее распространенных приемов передачи названий: перемещение, добавление и опущение лексических единиц,



транскрипция, транслитерация, синтаксическое употребление (или дословный перевод), замена. Исследователи предлагают уделить особое внимание приему замены, «при котором происходит частичное или полное «перекроение» названия фильма» [22, с. 103].

В качестве примера неудачного использования приема замены приводится название «Ralph Breaks the Internet», который в России вышел в прокат под названием «Ральф против Интернета», не сохранившего идею «по ломки» Интернета главным героем. В то же время использование замены в переводе кинозаголовка «Capitan America: Civil War» можно считать вполне удачным: русскоязычное название фильма «Первый мститель: противостояние» позволяет российскому зрителю избежать негативных ассоциаций как с геополитической ситуацией между Россией и США, так и с историческими событиями в России.

## **Вывод по второй главе**

При выборе стратегии перевода решающую роль, может сыграть жанр текста, цель перевода и социальная норма перевода, характерная для той или иной эпохи. Понятие стратегии перевода (в особенности художественного) включает в себя и принятие решения относительно тех аспектов оригинала, которые должны быть в первую очередь отражены в переводе. Исчерпывающе и адекватно передать все аспекты оригинала не всегда возможно, что приводит к некоторым потерям в переводе. Поэтому переводчику необходимо заранее определить шкалу приоритетов, создать иерархию ценностей, позволяющую выделить те черты оригинала, которые представляются ведущими. Далее переводчик в соответствии с выбранной общей стратегией перевода определяет конкретные способы реализации коммуникативной интенции.

## **ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

В ходе нашего исследования, основной целью которого было выявление специфики перевода текстов англоязычных художественных фильмов, были решены следующие задачи:

1. Определено понятие о переводе, его цель, задача, специфика;
2. Раскрыт процесс понимания как когнитивную основу процесса перевода;
3. Исследованы методы, применяемые при переводе кинофильмов;

#### 4. Представлен анализ перевода документального фильма («Frost/Nixon»).

В 1974 году английский телеведущий Фрост (Шин), чья карьера идет под гору — вместо ток-шоу со студией в Нью-Йорке он вынужден делать на австралийском ТВ программу про то, как человека окунают головой в океан, — узнает о сумасшедших рейтингах прощальной речи президента Никсона (Ланджелла) и решает заработать на общественном интересе.

Через три года переговоров выползающий из политической комы Никсон наконец соглашается на интервью — за 600000 долларов и процент с рекламных заработков. Пока безыдейный Фрост скачет по рекламодателям, попутно клея телочек (Холл), пара нанятых им либеральных самураев (Платт и Рокуэлл) роет архивы в надежде прижучить пенсионера. Пенсионер, однако, оказывается крепче, чем ожидалось: вместо того, чтоб окончательно похоронить его, передача грозит вернуть Никсона в общественно-политическую жизнь.

Лучшее во «Фросте против Никсона» — те сорок с чем-то минут, когда Фрост всухую проигрывает: доказательств не хватает, предьявы в жанре «и как вам не стыдно» одна за другой разбиваются о толоконный лоб добродушного, уверенного в своей правоте, триумфально бессовестного старика. Любые аргументы Никсон очень правдоподобно топит в бубнеже и нудных исторических анекдотах: «Война во Вьетнаме... В каком Вьетнаме?»

Соотечественник Фроста драматург Питер Морган («Королева», «Последний король Шотландии») явно считает величие государственных деятелей следствием оптического обмана и по мере сил это дело исправляет. Его коронный прием — уменьшать крупные фигуры до размера персонажей сериала «Друзья» — здесь защит уже на уровне сюжета: балаболка-ведущий сперва немножко пасует перед историческим масштабом собеседника, но выигрывает в итоге просто потому, что, несмотря на всю свою мелкость, никчемность, хипстерские бакенбарды и заискивающие интонации, все-таки не является негодяем.

Идея подана не без остроумия: тут, скажем, есть трогательная в своем материализме метафора либеральной идеи — немужественные итальянские ботинки ведущего, которые экс-президент как бы презирает, но в глубине души

хочет такие же. Плюс хороший артист Ланджелла, мало похожий на Никсона внешне, зато волочащий за собой замечательный шлейф из сыгранных прежде упырей и мошенников — от Остапа Бендера с Дракулой до Клэра Куилти.

Но для политической аллегии фильм Говарда слишком увлечен демонстрацией смешных оправ и причесок, а для политического манифеста в духе какого-нибудь «Доброй ночи и удачи» (откуда Говард по-хозяйски заимствует ряд стилистических ходов) ему не хватает собственно внятной политической позиции. Мысль, что в любом можно путем терпеливого допроса перед камерой разбудить совесть, сама по себе отдает излишним идеализмом, а в случае с конкретным интервью Никсона (оригинал которого, в принципе, доступен всем интересующимся) — это еще и неправда.

## **Список литературы**

1. Арнольд И. В. The English Word. М.: Высшая школа, 2016. 302 с.
2. Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов. М.: Советская энциклопедия, 2015. 125 с.
3. Бархударов Л.С. Язык и перевод. М.: Международные отношения, 2015. 240 с.
4. Воскобойник Г.Д., Ефимова Н.Н. Общая когнитивная теория перевода. Иркутск: ИГЛУ, 2017. 217 с.
5. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. – М.: Наука, 1981. 233 с.
6. Гарбовский Н.К. Теория перевода. М.: Издательство Московского университета, 2015. 544 с.
7. Завялик М. Н. Лексическая номинация в молодежных социолектах английского и русского языков (контрастивное описание) Автореф. дис... канд. филол. наук. Пятигорск, 2016. - 125 с.
8. Залевская А.А. Что там, за словом? Вопросы интерфейсной теории значения слова. – М.: Д-Медиа, 2016. – 154 с.
9. Комиссаров В.Н. Слово о переводе. М.: Международные отношения, 2015. 216 с.

10. Куниловская М.А. Понятие и виды переводческих ошибок. Тюмень, 2018. 122 с.
11. Лаврова Н. А. A Coursebook on English Lexicology: Английская лексикология. М.: Флинта: Наука, 2016. 168 с.
12. Левицкая Т. Р. Проблемы перевода. М.: Международные отношения, 2016. 210 с.
13. Лингвистический энциклопедический словарь / Гл. ред. В.Н. Ярцева. М.: 2016. 519 с.
14. Лягушкина Н.В., Савитский И.В. Эрратологический анализ переводческих решений: теоретический и прикладной аспекты // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2016. № 4. С. 86-90.
15. Максимова Е.Е. Обучение кино- и видеопереводу как отдельному виду переводческой деятельности // Сборник статей-материалов Всероссийской научнопрактической конференции «Прошлое – настоящее – будущее СПбГУКиТ», 29- 30.10. 2016. СПб., 2018. С. 156–158.
16. Рецкер Н.К. Прикладные проблемы переводоведения: лингвистический объект. – М.: Флинта, Наука, 2016. 143 с.
17. Снеткова М.С. К проблеме перевода художественных фильмов (на материале двух русских переводов фильма П. Альмодовара «Женщины на грани



нервного срыва») // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. М.: 2018. № 1. С. 56-62.

18. Федорова И.К. Перевод кинотекста в свете концепции культурного переноса: проблема переводческой адаптации // Вестник Челябинского государственного университета. Челябинск, 2019. № 43. С.142-149.

19. Хафизова А. А. Перевод разговорной и стилистически сниженной лексики на русский язык: семантико-стилистические // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. – Калининград, 2018. № 2. С. 90-98.

20. Хомяков В. А. Введение в изучение сленга – основного компонента английского просторечия. М.: Либроком, 2018. 145 с.

21. Хомяков В. А. Три лекции о сленге. М.: Вологда, 2015. 620 с.

22. Швейцер А.Д. Теория перевода: статус, проблемы, аспекты. М.: Наука, 2018. 215 с.

23. Швейцер А.Д. Переводческий дискурс. Статус, проблемы, аспекты. М.: Эдиториал УРСС, 2019. – 645 с.

24. LDCE – Longman Dictionary of Contemporary English. London: Longman, 2015. – 144 p.

25. MED – Macmillan English dictionary for advanced learners. Oxford, 2017.- 233 p.

26. Sight and sound. The international film magazine. London. 2015. 2017. 220 p.

27. Астанкова М.С. Перевод названий англоязычных художественных фильмов на русский язык // На перекрестке культур: Единство языка, литературы и образования – 1: сб. науч. статей I Международ. науч.-практич. конф. (г. Могилев, 01-17 декабря 2018 г.) / под ред. А.К. Шевцовой. Могилев, 2019.- С. 6-9. – [Электронный ресурс] URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=38304537> (дата обращения: 06.06.2020).

28. Балыкин Н.А., Осокина С.А. К проблеме локализации названий фильмов // Языки и литература в поликультурном пространстве. Барнаул, 2019. № 5.- С. 8-13. [Электронный ресурс] URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=37644173> дата обращения: (06.06.2020).

29. Кокунова Ю.В. Буквализмы в переводах художественных фильмов: причины и следствия [Электронный ресурс] // Перевод и сопоставительная лингвистика. 2018. № 8. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/bukvalizmy-v-perevodah->

hudozhestvennyh-filmov-prichiny-i-sledstviya (дата обращения: 06.06.2020).

30. Кочнева Ю.С., Семенкина И.А. Особенности перевода и локализации англоязычных художественных и анимационных фильмов для русскоязычной аудитории // Лингвистика, переводоведение и методика обучения иностранным языкам: актуальный проблемы и перспективы: сб. материалов I Всерос. науч.-практ. конф. с международ. участием (г. Орел, 28 марта 2019 г.). Орел, 2019. С. 773–778. [Электронный ресурс] URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=38075803> (дата обращения: 06.06.2020).

31. Кузин А.Д. Перевод названий фильмов и компьютерных игр // Язык: Категории, функции, речевое действие: материалы XII Международ. науч. конф. Коломна, 2019. С. 103–104. [Электронный ресурс] URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=38464902> (дата обращения: 06.06.2020).

32. Кустова О.Ю. Концептуальные модели исследования киноперевода // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. Санкт-Петербург, 2019. № 192. С. 123–130. [Электронный ресурс] URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=40873217> (дата обращения: 06.06.2020).

33. Махов Р.Н. Особенности перевода названий русскоязычных и англоязычных фильмов // Язык: Категории, функции, речевое действие: материалы XII Международ. науч. конф. Коломна, 2019. С. 129-132. [Электронный ресурс] URL: [https:// elibrary.ru/item.asp?id=38464912](https://elibrary.ru/item.asp?id=38464912) (дата обращения: 06.06.2020).

34. Соловьева В.Ю. Лингвокогнитивные особенности киноперевода на примере фильма «Wonder» // Балтийский гуманитарный журнал. Тольятти, 2019. № 2 (27). С. 328-332. [Электронный ресурс] URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=38498888> (дата обращения: 06.06.2020).

35. Чередниченко Ю.Е., Яшина А.В. Способы перевода названий английских фильмов и книг на русский язык // Основные вопросы лингвистики, лингводидактики и межкультурной коммуникации: сб. науч. трудов по филологии / сост. Г.А. Багринцева. Астрахань, 2019. С. 67-70. [Электронный ресурс] URL: [https://elibrary. ru/item.asp?id=37251886](https://elibrary.ru/item.asp?id=37251886) (дата обращения: 06.06.2020).