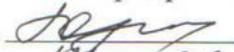


Министерство образования и науки Российской Федерации  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
**АМУРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ**  
(ФГБОУ ВО «АмГУ»)

Факультет международных отношений  
Кафедра перевода и межкультурной коммуникации  
Направление подготовки 45.03.02 – Лингвистика  
Направленность (профиль) образовательной программы Перевод и перево-  
ведение

ДОПУСТИТЬ К ЗАЩИТЕ  
Зав. кафедрой

 Т. Ю. Ма  
« 14 » 06 2018 г.

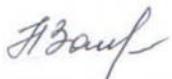
**БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА**

на тему: Стратегии перевода фильмов с субтитрами с английского языка на  
русский (на материале фильма С. Кубрика «The Shining»)

Исполнитель  
студент группы 435-06

 - 08.06.18 А. С. Карева

Руководитель практики  
доцент, канд. филол. наук

 09.06.18 Н. М. Залесова

Нормоконтроль  
д-р. филол. наук

 09.06.18 Т. Ю. Ма

Благовещенск 2018

**Министерство образования и науки Российской Федерации**  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
**АМУРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ**  
**(ФГБОУ ВО «АмГУ»)**

Факультет \_\_\_\_\_

Кафедра \_\_\_\_\_

УТВЕРЖДАЮ

Зав.кафедрой

\_\_\_\_\_

подпись

И.О.Фамилия

« \_\_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2018 г.

**ЗАДАНИЕ**

К выпускной квалификационной работе студента \_\_\_\_\_

1. Тема выпускной квалификационной работы: \_\_\_\_\_  
(утверждена приказом от \_\_\_\_\_ № \_\_\_\_\_)

2. Срок сдачи студентом законченной работы (проекта) \_\_\_\_\_

3. Исходные данные к выпускной квалификационной работе: \_\_\_\_\_

4. Содержание выпускной квалификационной работы (перечень подлежащих разработке вопросов): \_\_\_\_\_

5. Перечень материалов приложения: (наличие чертежей, таблиц, графиков, схем, программных продуктов, иллюстративного материала и т.п.) \_\_\_\_\_

6. Консультанты по выпускной квалификационной работе (с указанием относящихся к ним разделов) \_\_\_\_\_

7. Дата выдачи задания \_\_\_\_\_

Руководитель выпускной квалификационной работы: \_\_\_\_\_

(фамилия, имя, отчество, должность, ученая степень, ученое звание)

Задание принял к исполнению (дата): \_\_\_\_\_

(подпись студента)

## РЕФЕРАТ

Бакалаврская работа содержит 54 с., 3 диаграммы, 1 таблицу, приложение, 50 источников.

АУДИОВИЗУАЛЬНЫЙ ПЕРЕВОД, СУБТИТРИРОВАНИЕ, СТРАТЕГИЯ, ДУБЛИРОВАНИЕ, ПРАГМАТИЧЕСКАЯ АДАПТАЦИЯ, ТРАНСФОРМАЦИЯ, КОМПРЕССИЯ, КАНАЛ ВОСПРИЯТИЯ, КИНОТЕКСТ, ПОДХОД.

Выпускная квалификационная работа состоит из введения, двух глав, заключения, списка используемой литературы и приложения.

Цель работы заключается в анализе переводческих стратегий, используемых при переводе с субтитрами кинофильма С. Кубрика «The Shining» на русский язык.

В работе были использованы такие методы, как семантический и контекстуальный анализ, анализ теоретической литературы, сопоставительный анализ, описательный метод, метод сплошной выборки.

## СОДЕРЖАНИЕ

Введение	4
1 Особенности перевода кинофильмов с субтитрами	6
1.1 Аудиовизуальный перевод как особый вид переводческой деятельности	6
1.2 Виды аудиовизуального перевода	9
1.3 Содержание понятия «субтитр»	10
1.4 Перевод с субтитрами	12
1.4.1 Общая характеристика	12
1.4.2 Семиотический подход Х. Готтлиба	14
1.4.3 Интерпретативная концепция Ж. Машаду	16
1.4.4 Функционально-прагматический подход Т. Томашкиевич	19
Выводы	24
2 Стратегии, лежащие в основе перевода кинофильма «The Shining» на русский язык с помощью субтитров	26
2.1 История создания кинофильма стэнли кубрика «сияние»	26
2.2 Стратегия презентации субтитров кинофильма «The Shining»	26
2.3 Стратегия передачи национально-специфических реалий кинофильма «The Shining»	28
2.3.1 Прагматическая адаптация с учетом фоновых знаний рецептора	29
2.3.2 Прагматическая адаптация с целью сохранения при переводе эмоционального воздействия на рецептора	32
2.4 Стратегия выбора трансформаций	33
2.4.1 Грамматические трансформации	37
2.4.2 Лексические трансформации	39
2.4.3 Лексико-грамматические трансформации	42
Выводы	44
Заключение	45
Библиографический список	48
Приложение	53

## ВВЕДЕНИЕ

Как известно, без качественного перевода на иностранные языки любой кинофильм за границей не будет иметь такого же успеха, как и в стране его создания. В настоящее время наиболее распространенными видами аудиовизуального перевода являются перевод с субтитрами и дубляж. Однако научных исследований, посвященных проблемам перевода с помощью субтитров недостаточно.

В целях расширения зрительской аудитории и осуществления межкультурной коммуникации необходимо предоставлять качественный перевод кино/видеоматериалов, чем обосновывается **актуальность** данного исследования.

**Новизна** работы состоит в том, что стратегии аудиовизуального перевода впервые были исследованы на материале кинофильма американского режиссера Стэнли Кубрика «The Shining».

**Целью** исследования является анализ переводческих стратегий, используемых при переводе с субтитрами кинофильма С. Кубрика «The Shining» на русский язык.

В соответствии с целью исследования были поставлены следующие задачи:

- 1) рассмотреть содержание понятия «субтитр»;
- 2) рассмотреть основные требования к техническому и лингвистическому оформлению субтитров;
- 3) изучить основные стратегии перевода с субтитрами;
- 4) установить виды прагматической адаптации, используемой при переводе фильма «The Shining»;
- 5) определить виды переводческих трансформаций, используемые в переводе фильма «The Shining».

**Объектом** данного исследования являются стратегии перевода фильмов с субтитрами.

**Предметом** исследования являются лингвистические и паралингвистические особенности субтитров, определяющие выбор стратегий перевода.

**Теоретическая значимость** работы состоит в том, что исследованию подвергается недостаточно изученный объект теории перевода (аудиовизуальный перевод) с позиций переводоведения и лингвокультурологии.

**Практическая значимость.** Практикующие переводчики, а также специалисты медиа-сферы могут использовать результаты исследования при работе с аудиовизуальными материалами и при создании контента для многоязычной зрительской аудитории.

**Материалом** для работы послужил кинофильм «The Shining» (1980), поставленный американским режиссером Стэнли Кубриком, скрипт фильма на английском языке и русские субтитры к фильму. Всего в ходе исследования был отобран и изучен 1371 субтитр.

**Основные методы** исследования, используемые в ходе работы, включают: семантический и контекстуальный анализ, анализ теоретической литературы, сопоставительный анализ, описательный метод, метод сплошной выборки.

**Теоретическую базу** исследования составляют работы российских и зарубежных специалистов в области теории перевода (И.С. Алексеева, В.Н. Комиссаров, Л.Л. Нелюбин), аудиовизуального перевода (К. Райс, Х. Готтлиба, Ж. Машаду, Т. Томашкиевич), переводческих стратегий (В.В. Сдобников) и другие.

Настоящее исследование состоит из двух глав. В первой главе рассматривается роль и место аудиовизуального перевода в теории и практике перевода, рассматривается содержание понятия «субтитр» и современные подходы к переводу аудиовизуальных текстов.

Вторая глава посвящена анализу выбора стратегий перевода с помощью субтитров фильма «The Shining».

# 1 ОСОБЕННОСТИ ПЕРЕВОДА КИНОФИЛЬМОВ С СУБТИТРАМИ

## 1.1 Аудиовизуальный перевод как особый вид переводческой деятельности

Впервые появившись в 50-е годы, аудиовизуальный перевод получил толчок к развитию лишь в 90-е годы и до сих пор является объектом дискуссий между лингвистами и переводчиками-практиками.

Аудиовизуальный текст, с которым непосредственно имеет дело переводчик, представляет собой конструкцию из 3 семиотических уровней:

– *вербальный* (речь) – выполняет функцию «закрепления смысла», «репрессирует» многозначность и семантическую вариативность визуального сообщения;

– *визуальный* (изображения, текст, жесты) – предполагает восприятие информации путем активизации зрительного канала и ее последующее откладывание в памяти в виде образов;

– *аудиальный* (музыка, шум, речь) – является способом восприятия информации посредством слуха и слуховых впечатлений.

Поскольку переводчику приходится работать со всеми тремя семиотическими уровнями, данный вид перевода по праву можно назвать одним из самых трудных. Однако лишь небольшое число исследователей ставило вопрос о том, что же такое аудиовизуальный перевод и какова его структура.

Лингвист и переводчик К. Райс в своей статье «Классификация текстов и методы перевода» выделяет аудиовизуальные тексты в отдельную группу, «зафиксированные в письменной форме, но поступающие к получателю через неязыковую среду в устной форме (речевой или песенной), воспринимаемой им на слух». <sup>1</sup> Профессор и переводчик аудиовизуальных текстов Х. Ди-аз-Синтас отмечал, что «аудиовизуальный перевод можно определить, как

---

<sup>1</sup> Райс К. Классификация текстов и методы перевода // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. М. : Наука, 1978. С. 202.

перевод вербальных элементов аудиовизуального текста».<sup>2</sup> Таким образом, аудиовизуальный перевод предполагает одновременное задействование аудиального и визуального каналов восприятия.

В отечественной науке аудиовизуальный перевод стал предметом интереса ученых только в 1970-х годах XX века. Так, Ю. Лотман и Ю. Тынянова считали объектом киноперевода кинотекст, обладающий специфическими особенностями. Одним из важнейших особенностей кинотекста является наличие коллективного функционально дифференцированного автора. При этом переводчик обязан передать точку зрения всей группы авторов.

Представители волгоградской научной школы выделяют следующие признаки кинотекста:<sup>3</sup>

1) кинотекст – это дискретная единица, поскольку его структура членима;

2) кинотекст связан, поскольку содержательная самостоятельность эпизода относительна, т.к. требует опоры на кинотекст целиком;

3) кинотекст – это когерентное целое;

4) мир кинотекста многомерен, поскольку события в нем могут быть направлены как на будущее, так и на прошлое, имеют место так называемые «флэшбеки» или «предсказания будущего», т.е. проспекция и ретроспекция в узком смысле;

5) кинотекст антропоцентричен, поскольку в центре повествования, как правило, находится человек;

6) кинотекст локально и темпорально относителен, т.к. пространство и время связаны с персонажем (персонажами);

7) кинотекст – это система, созданная коллективным автором, поэтому ничего не случайно, все действия выполняют единую цель;

---

<sup>2</sup> Cintas, J. D. The Didactics of Audiovisual Translation. Amsterdam : John Benjamins Publishing Company, 2008. P. 167-170.

<sup>3</sup> Слышкин Г.Г., Ефремова М.А. Кинотекст (опыт лингвокультурологического анализа). – М.: Водолей Publishers, 2004. С. 153-154.

8) кинотексту свойственна многоканальная информативность: с одной стороны, зритель воспринимает информацию при помощи зрительного и слухового метода, с другой, он воспринимает различные типы информации (содержательно–фактуальную, содержательно–концептуальную, содержательно–подтекстовую);

9) кинотекст целостен, поскольку имеет четкие сигналы начала и окончания видео, четкие временные и пространственные рамки, а также четкую интеграцию лингвистической и нелингвистической составляющих;

10) кинотекст прагматичен, поскольку побуждает зрителя к какому–либо действию или ответной реакции, например, к изменению чувств, мыслей, т.д.

Таким образом, осуществляя аудиовизуальный перевод, переводчик использует весь спектр имеющихся у него знаний, как лингвистического, так и экстралингвистического характера.

Аудиовизуальный перевод имеет достаточно сложную природу, и поэтому переводчик должен обладать всеми необходимыми компетенциями, которые состоят из двух групп: общие комбинированные, которые относятся к пониманию и анализу особенностей взаимодействия визуального и вербального ряда, и частные языковые.<sup>4</sup> К этим компетенциям относятся:

1) общекинематографические компетенции, такие как знание языка кино, правил монтажа, иных правилах, например, освещения, композиции, и т.д.;

2) литературно-сценарные, т.е., знание правил построения сценариев, требований к переводу в завязках, кульминационных моментах, развязках сюжетных линий, умении находить их в тексте;

3) режиссерские: переводчик должен знать о возможностях голосовой актерской работы, особенностях взаимодействия актеров в ходе записи липсинка и того, как это может отразиться в переводе и его оформлении;

---

<sup>4</sup> Матасов. Р.А. Перевод кино/видео материалов: лингвокультурологические и дидактические аспекты: дис. ... канд.филол. наук / Р.А. Матасов, 2009. С. 191.

4) общетехнологические, здесь необходимы знания в отношении компьютерного оборудования, к примеру, в процессе создания субтитров;

5) кинематографические и интертекстуальные: переводчик должен разбираться в истории кинематографа, в жанрах, значимых кинопроизведениях и т.д.;

6) общелингвистические, т.е. переводчик должен знать об особенностях фонетики, грамматики, стилистике исходного языка и языка перевода и т.д.;

7) культурно–социальные, поскольку переводчик должен понимать аспекты реальной или вымышленной культуры, их места в системе ценностей исходной культуры, а также способы передачи этих аспектов в переводе;

8) психоэмоциональные, которые необходимы переводчику, чтобы понять психоэмоциональную составляющую кино/видео материала, лежащую вне вербальной коммуникации (жесты, мимика, взгляды).

Отсюда следует, что знание базовой части работы киносъемки, киноязыка, структурирования сценария, процесса записи, компьютерного обеспечения для работы с дубляжом и субтитрами имеет огромное значение для качественного кино/видеоперевода.

## **1.2 Виды аудиовизуального перевода**

В данной части исследования речь пойдет о видах аудиовизуального перевода.

Закадровый перевод, войсовер (от англ. voice–over – дословно «речь поверх») – вид озвучивания, который предусматривает создание дополнительной речевой фонограммы фильма на другом языке, смешанной с оригинальной так, чтобы зритель мог слышать и перевод, и оригинальную запись.<sup>5</sup> Данный вид совмещает свойства синхронного и письменного диалога. Зачастую, у закадрового переводчика имеется лист с диалогом без каких–либо заметок и информации о героях кинофильма. Однако если говорить о различиях, то закадровый перевод имеет ограничение во времени. Переводчик имеет

---

<sup>5</sup> Нелюбин, Л.Л. Толковый переводоведческий словарь / Л.Л. Нелюбин. – М.: Флинта: Наука, 2003. С. 320.

опору и подготовку в качестве монтажного листа, поэтому свойственный синхронному переводу эффект «неожиданности» отсутствует.

Другим видом аудиовизуального перевода является «субтитрирование» – это сокращенный перевод диалогов фильма, оформление которого осуществляется в печатном виде, как правило, в нижней части экрана. Субтитрирование имеет определенные рамки, такие как количество знаков, слов и строк, смена кадров, поэтому любые расхождения будут негативно сказываться на восприятии аудитории. С выходом все более модернизированных устройств и гаджетов, переводчику также необходимо учитывать и особенности компьютерных программ и приложений, используемых для просмотра фильмов. Переводчик вынужден адаптировать субтитры таким образом, чтобы они были комфортными для прочтения даже на самых маленьких экранах.

Еще одним видом аудиовизуального перевода является дублирование – техника записи, заменяющая звуковую дорожку фильма с записью оригинального диалога на звуковую дорожку с записью диалога на языке перевода. Более того, для качественного дубляжа необходимо совпадение длительности фраз, а также артикуляции актеров с переводимым текстом. Сравнивая с дубляжом, перевод с помощью субтитров менее затратный и относительно несложный вид аудиовизуального перевода, в то время как, дубляж смело можно назвать наименее искажающим художественный замысел кино. Исходя из статистики, в Российской Федерации дубляж является самым распространенным видом киноперевода. Между тем, из-за высокой цены и трудоемкости, только крупные студии могут работать с ним, в то время как любительские студии работают чаще всего с закадровым переводом.

### **1.3 Содержание понятия «субтитр»**

На сегодняшний день зрители имеют возможность видеть субтитры не только с точки зрения качественного перевода, но и со стороны качественного технического обеспечения. Однако первые субтитры были представлены в виде текстовых вставок, имеющих несколько функций: пояснение к сюжету,

воспроизведение реплик персонажей, комментариев к происходящему на экране, поскольку в то время кино было немым.

С развитием кинематографа и телевидения, появилась потребность в модернизации субтитров на телевизионном экране. Поэтому в настоящее время благодаря быстрому прогрессу систем цифровой обработки видеoinформации появились программы по автоматическому размещению субтитров на экране.

Коротко изложив историю данного понятия, нужно обратиться к определению понятия «субтитр», которые предлагают современные словари, а также лингвисты, занимающиеся вопросами киноперевода.

Толковый словарь иноязычных слов под ред. Л.П. Крысина описывает данный феномен таким образом: «*Субтитр – надпись в нижней части кадра кинофильма, представляющая собой запись или перевод речи персонажей*». <sup>6</sup> Для полного освещения, следует сравнить с определением, данного из Толкового словаря под редакцией С.И. Ожегова: «*Субтитр – надпись на нижней части кадра кинофильма, являющаяся обычно кратким переводом иноязычного диалога (или вообще текста) на язык, понятный зрителям*». <sup>7</sup>

Интересным представляется факт, что в традиционных источниках («Словарь лингвистических терминов» под ред. О.С. Ахмановой, и «Кино: Энциклопедический словарь» под ред. С.И. Юткевича 1966 г.) данный термин отсутствует. Это подтверждает суждение о том, что субтитры и перевод кинофильмов с помощью субтитров долгое время не рассматривались как лингвистический или переводческий аспект.

Таким образом, указанные выше определения указывают на различия в содержательной и функциональной направленности субтитров. Сюда входят передача фраз действующих лиц, персонажей, диктора, как на исходном, так и на иностранном языке, содержание пояснительного текста, как для средне-статистического зрителя, так и для людей с проблемами слухового аппарата.

---

<sup>6</sup> Крысин, Л.П. Толковый словарь иноязычных слов. М. : Русский язык, 1998. С. 578.

<sup>7</sup> Ожегов, С.И. Словарь русского языка. М.: Русский язык, 1989. С. 773.

## **1.4 Перевод с субтитрами**

Появление кинематографа дало ход развитию перевода иностранных фильмов. В настоящее время практика перевода кинофильмов имеет широкое распространение, более того, с развитием техники появились несколько способов перевода кинофильмов, основными из которых являются перевод с субтитрами и дубляж.

В наиболее общем виде разница между переводом с субтитрами и дублированием состоит в том, что первый представляет собой письменный перевод устного текста, а второй – устный перевод устного же текста. Поскольку текст не произносится, а воспроизводится в виде субтитров, эта дополнительная условность меняет задачи перевода и требования к нему, то есть диктует свою специфику.

### **1.4.1 Общая характеристика**

Существуют различные подходы перевода с субтитрами. Некоторые переводоведы считают фильмы с субтитрами высшей формой киноперевода, поскольку такой перевод позволяет аудитории слышать естественное звучание голосов актеров. Однако, с технической точки зрения, при переводе с субтитрами вступают в противоречие устная и письменная формы представления вербальной кинематографической информации.

К сожалению, перевод с субтитрами не был особо популярен в России (лишь изредка, он использовался в качестве опоры для глухих и слабослышащих зрителей). Отсутствие во многих библиографических изданиях определения данного понятия можно считать подтверждением этому факту.

Тем не менее, в трудах европейских исследователей ему уделялось значительное внимание. К примеру, Х. Готтлиб дал свою характеристику данному методу: «Перевод с субтитрами можно определить как сокращенный перевод диалогов фильма, отражающий их основное содержание и сопрово-

ждающий в виде печатного текста визуальный ряд фильма в его оригинальной версии, располагаясь, как правило, в нижней части кинокадра.<sup>8</sup>

Таким образом, Х. Готтлиб указывает на необходимость сжатия исходного текста для презентации субтитров.

Так как перевод с субтитрами полностью сохраняет оригинальный звучащий текст (голос, интонации, ритм), появляется необходимость в сокращении числа строк субтитров. Сообразно с приведенными требованиями специалисты по переводу с субтитрами используют две стратегии: двухстрочные субтитры и однострочные субтитры. Использование вторых позволяет высвободить часть пространства кадра, но увеличивает количество субтитров. К использованию трехстрочных субтитров специалисты почти не прибегают из-за большого загромождения видеоизображения.

Существенную роль в переводе с субтитрами играет временной фактор. До недавнего времени считалось, что среднее время нахождения двухстрочного субтитра на экране должно составлять 6 секунд. В настоящее время этот временной интервал рассматривается как чрезмерный и сокращается до 4,5 – 5 сек. Указанные нормы соответствуют скорости чтения среднестатистического зрителя и зависят от количества знаков в строке субтитра (в среднем, от 28 до 32 знаков). С другой стороны, имеют место ограничения чисто технического характера: два кадра стандартно соответствуют одному знаку. Учитывая скорость движения пленки в 24 кадра в секунду, легко подсчитать, что в количественном отношении субтитр (вместе с пробелами) должен соответствовать 12 знакам в секунду. Разумеется, предписываемое количество знаков может незначительно варьироваться в ту или иную сторону с учетом читабельности субтитра, что в значительной степени зависит от скорости произнесения текста: чем выше скорость, тем более схематичным становится перевод с субтитрами.

Работу переводчика может значительно усложнить присутствие двух планов и двух диалогов (монологов). Тем не менее, переводчик, зная о пси-

---

<sup>8</sup> Gottlieb, H. Linguistic Algorithms of Translation / Henrik Gottlieb. – Heidelberg, 1994. – P. 230.

хологических особенностях восприятия человека, отдаст свое предпочтение диалогу на первом плане.

Для осуществления перевода с субтитрами фильм, как правило, подвергается измерению (англ. *footage*), и каждый субтитр предполагает размещение определенного количества знаков.

Эти знаки неравномерно распределяются на заданном количестве субтитров в зависимости от требований к диалогу, что объясняется невозможностью переноса информации из одной сцены в другую при «уплотнении» текста.<sup>9</sup>

Чтобы достичь компрессии и не допустить перенасыщения знаков, в первую очередь, убираются все «избыточные» элементы, без которых не исказится понимание. Переводчик подбирает наиболее емкие формы выражения, не противоречащие грамматическому оформлению и стилю реплик кинодиалога. Однако, чрезмерное использование компрессии, может создавать впечатление излишней спешки и «отрывочности», что нежелательно в аудиовизуальном переводе.

Подводя итоги, следует сказать, что, выполнение вышеизложенных задач достигается путем использования различных переводческих трансформаций, которые более подробно представлены в следующей главе данного исследования.

#### **1.4.2 Семиотический подход Х. Готтлиба**

Датский исследователь Х. Готтлиб<sup>10</sup> рассматривает перевод с субтитрами в рамках семиотического подхода к переводу и классифицирует тексты на исходном языке как:

1) моносемиотические (*monosemiotic*) в случае использования переводчиком аналогичного канала коммуникации (например, при переводе книги,

---

<sup>9</sup> Machefer, D. Deux aspects de la traduction au cinéma: Thèse de doctorat du 3-ème cycle: Littérature française.– Paris : Université de Paris8, 1987. – P. 372-373.

<sup>10</sup> Gottlieb, H. Subtitling [Text] / H.Gottlieb // Routledge encyclopedia of translation studies / M.Baker (éd.). – London : New York: Routledge, 1998. – P. 244–248.

где единственной формой выражения на языке перевода также становится письменный текст);

2) полисемиотические (polysemiotic), когда действия переводчика ограничиваются (или поддерживаются) визуальным или слуховым каналом коммуникации. Соответственно, если при переводе используются одинаковые каналы, имеет место изосемиотический (isosemiotic) перевод (дублирование, перевод «голосом за кадром» и комментарий).

В свою очередь, диасемиотический перевод характеризуется использованием разных каналов. Моносемиотическим примером диасемиотического перевода является музыка (с примечаниями, представляющими музыкальные звуки), в то время как субтитры иллюстрируют диасемиотический перевод полисемиотического текста (с буквами, представляющими звуки речи).

В процессе перевода кинофильмов, сериалов или телевизионных программ переводчику необходимо одновременно учитывать четыре канала коммуникации. К ним относятся:

- а) *вербальный слуховой канал* – диалог и фоновые голоса;
- б) *невербальный слуховой канал* – музыкальное и шумовое сопровождение;
- в) *вербальный визуальный канал* – субтитры и любой другой письменный текст, появляющийся на экране;
- г) *невербальный визуальный канал* – само кинематографическое действие.

В этом аспекте субтитры все еще считаются внутрисемиотическими. Согласно утверждениям Х. Готтлиба, особенностью перевода с субтитрами является сдвиг равновесия с вербального слухового канала на вербальный визуальный канал. Посредством перевода с субтитрами воспроизводится исходный диалог, одновременно давая возможность зрителям слышать голоса актеров и их интонации в исходной версии. Более того, происходит частичная потеря восприятия полисемиотического целого вследствие значительного изменения самого процесса восприятия.

В данной работе уже рассматривалась необходимость компрессии исходного текста, тесно связанная с временным фактором: время звучания исходного текста и время нахождения письменного текста перевода на экране. Объем такой компрессии обусловлен также системными расхождениями между языками и, составляет, в среднем, одну треть от общего объема звучащего текста.

Х. Готтлиб утверждает, что существует определенная «свобода» лингвистического оформления субтитров, являющихся неотъемлемой частью полисемиотического целого, предназначенного для адекватного восприятия зрительской аудиторией. При этом основная доля сокращения текста приходится на разговорную речь, что обусловлено двумя факторами:

а) межсемиотической избыточностью (*intersemiotic redundancy*), позволяющей зрителю дополнять содержание субтитров информацией из других аудиовизуальных каналов, в частности, визуального ряда и интонационного оформления реплик диалога;

б) внутрисемиотической избыточностью (*intrasemiotic redundancy*) самого диалога, поскольку при спонтанной речи избыточный стиль речи говорящих довольно легко поддается компрессии, не отражаясь на смысле исходного сообщения.

Таким образом, Х. Готтлиб относит перевод с субтитрами к разновидности синхронного перевода, связанного с оригиналом, как во временном аспекте, так и в пространственном. Основным отличием перевода с субтитрами от других видов перевода исследователь считает дополнительный характер письменного текста по отношению к звучащей речи.

#### **1.4.3 Интерпретативная концепция Ж. Машаду**

Бразильский исследователь Жузе Машаду создал иной подход к анализу перевода с субтитрами. Ж. Машаду строит интерпретативную концепцию на двух основополагающих понятиях, где субтитр описывается одновременно с точки зрения единицы перевода в кино и с точки зрения единицы смысла фильма.

В качестве единицы перевода субтитр может служить точкой отсчета, поддаваясь количественным измерениям в виде отношения «число субтитров/время в секундах. Для этого достаточно сравнить цифры, соответствующие началу и окончанию каждого субтитра в рамках отношения 24 кадра в секунду. Перевод с субтитрами невозможен без учета данной технической стороны операции.

В своем анализе субтитра как единицы смысла Ж. Машаду опирается на определение единицы смысла М. Ледерер в применении к синхронному переводу, т.е. единица смысла предстает не как отдельное слово или грамматически правильно оформленное высказывание, а как наименьший отрезок речи (как правило, не превышающий 6–7 слов), удерживаемый в кратковременной памяти переводчика. Развертывание же речи во времени позволяет переводчику понять то, что хочет сказать оратор, опираясь на собственный когнитивный багаж и когнитивный контекст ситуации. По условиям протекания синхронный перевод напоминает одноязычную коммуникацию, когда один из собеседников легко «схватывает» мысль, едва обозначенную вербально вторым участником коммуникации.<sup>11</sup>

Ж. Машаду подчеркивает существенную разницу в условиях проявления единицы перевода и единицы смысла. Во-первых, переводчик–синхронист в своей деятельности опирается на слуховой канал восприятия, в то время как при переводе с субтитрами задействован аудиовизуальный канал. Следовательно, синхронист полностью зависит от источника (оратора). При переводе с субтитрами переводчик в определенной степени владеет информацией, поскольку может пересмотреть фильм, прослушать диалоги и пересмотреть составленный им текст субтитра.

Во-вторых, при переводе с субтитрами переводчик имеет возможность максимально сокращать пространственно-временные связи между оригиналом и переводом, где целью является объективное разбиение звучащей речи

---

<sup>11</sup> Lederer, M. La théorie interprétative de la traduction: un résumé Texte. / M.Lederer //Информационно-коммуникативные аспекты перевода. Часть 1. -Н.-Новгород: НГЛУ, 1997. С. 48-49.

на смысловые отрезки и их синхронного видеоряда представления на экране субтитрами. Стоит добавить, что при синхронном переводе важен временной сдвиг текста перевода по отношению к звучащему оригинальному тексту. Он свидетельствует о необходимости некоторого временного интервала, прежде чем начнется процесс понимания переводчиком произносимой оратором речи.

Согласно Ж. Машаду, субтитр представляет собой дискретную единицу, являясь базовой величиной, на основании которой рассчитывается оплата труда переводчика.<sup>12</sup> Кроме того, учитывая его появление на экране синхронно с изображением и произнесением соответствующих реплик, субтитр становится неотъемлемой частью фильма, воспринимаемого зрителем как единое целое. В случае запоздания появления субтитра или опережения визуального ряда, создаются помехи технического характера, нарушающие восприятие фильма как неделимого целого.

Таким образом, Ж. Машаду ставит возможность наблюдения за точной динамикой выявления смысла переводчиком при переводе с субтитрами, благодаря характеру субтитров как материальных микроэлементов смысла фильма. Бразильский исследователь предостерегает от слишком поспешного отождествления субтитра единице смысла, считая, что она достаточно часто оказывается выраженной несколькими взаимозависимыми и взаимообусловленными субтитрами. Это означает, что в одних случаях субтитр отождествляется с единицей смысла, в других – находится с ней в отношении «часть - целое».

Как утверждает Ж. Машаду, при переводе с субтитрами переводчик опирается на постулат вербального языка, который гласит об отсутствии жесткой связи между смыслом сообщения и его формой, что позволяет представлять эти связи в тексте перевода в сжатом виде. Кроме того, возможность конденсации текста субтитров обусловлена, в первую очередь, спецификой

---

<sup>12</sup> Machado, J. La traduction au cinéma et le processus de sous-titrage de films : Thèse de doctorat. – Paris : Université de Paris III, 1996. – P. 555-560.

гетерогенного характера кино, где смысл фильма выводится не только из вербального контекста, но в значительной степени опирается на аудио/видеоряд.

Таким образом, интерпретативная концепция Ж. Машаду в отношении перевода с субтитрами представляет большой интерес для исследования киноперевода. Во-первых, перевод с субтитрами впервые рассматривается им не как результат, а как процесс переводческой деятельности, выводя на первый план переводчика как медиатора этого процесса. Во-вторых, подчеркивается, что выявление полного смысла текста возможно только исходя из пяти форм выражения: кинематографическое действие, графический текст (титры фильма, различного рода надписи), звучащий текст (диалог), музыкальное сопровождение, шумовое оформление. В-третьих, обосновывается прием конденсации вербального текста, необходимой в силу преобразования устной речи в письменный текст, исходя из понимания субтитра как единицы смысла и единицы перевода.

#### **1.4.4 Функционально-прагматический подход Т. Томашкиевич**

Польская исследовательница Тереза Томашкиевич<sup>13</sup> считает, что перевод с субтитрами требует одновременного учета целого ряда составляющих, затрудняющих схематическое представление механизмов, задействованных при его осуществлении. Более того, перевод с субтитрами обуславливает ряд ограничений, находящих свое отражение в тексте перевода и требующих от переводчика постоянного принятия решений в отношении компрессии некоторых элементов оригинального кинодиалога. Таким образом, Т. Томашкиевич выделяет несколько недостатков в отношении перевода с субтитрами, таких как:

а) часть экрана оказывается загроможденной надписями, снижая тем самым эстетическую ценность видеоряда;

---

<sup>13</sup> Tomaszkiwicz, T. Les opérations linguistiques qui sous-tendent le processus de sous-titrage des films [Text] / T. Tomaszkiwicz. – Poznan: Wydawnictwo naukowe uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, 1993. – P. 286-289.

б) субтитры лишены фонетических характеристик оригинальных диалогов (акцент, особенности местных или региональных говоров);

в) часть лингвистических элементов (ругательства, грубая и вульгарная лексика) представляется недопустимой на экране в письменной форме представления, хотя уровни допустимости/недопустимости отличаются вариативностью с течением времени;

г) необходимость сокращения исходного текста вследствие технических ограничений, а также различия в скорости звукового и зрительного восприятия требует применения особых резюмирующих методов с обязательным сохранением при этом диалогического характера переводимого текста;

д) чтение субтитров требует от зрителя (в случае европейских языков) движения глаз слева направо, что далеко не всегда совпадает с движением камеры и не способствует полноценному восприятию фильма;

е) наличие перевода с субтитрами автоматически исключает всех неграмотных или малограмотных из числа зрителей.

По мнению Т. Томашкиевич, функционально–прагматический подход к переводу субтитров на основе типологии функций вербального в кино поможет более обширно ответить на вопрос о переводе в индустрии кино.

Т. Томашкиевич считает, что звучащий текст должен рассматриваться не как дополнение или добавление к видеоряду, а как настоящая трансформация кино, поскольку с появлением звука кино обретает выход в устную речь, что влечет за собой, прежде всего, структурные изменения:

а) последовательный порядок информации, поступавшей исключительно с визуального канала, обогащается одновременностью информации, поступающей с двух каналов;

б) с семио-прагматической точки зрения кинематографическая коммуникация происходит на двух уровнях. С одной стороны, вся аудиовизуальная информация предназначена рецептору – зрителю. Но в случае звукового кино эта система дублируется второй: внутри диегетического мира фильма персонажи вступают в диалог между собой, а не со зрителем. Такая «двойствен-

ность» значительно усложняет и обогащает нарративную функциональность вербального компонента, распределяющуюся по трем уровням: предтекстуальному, диегетическому и дискурсивному. На предтекстуальном уровне вербальный компонент, в эксплицитной или имплицитной форме, регулирует степень реальности происходящего на экране. В свою очередь, вербальный компонент выполняет три различные функции:

- *экспликативную*: передавая внутреннюю информацию фабулы, не эксплицированную другими способами;
- *движущую*: когда вербальные высказывания персонажей приводят к развитию кинематографического действия;
- *атрибутивную*: посредством вербального компонента отдельным персонажам эксплицитно или имплицитно присваиваются те или иные качества. Особое значение в этом случае играют тембр голоса, его экспрессивность, интонация, ударение, регистр.

На дискурсивном уровне вербальный компонент, являющийся одним из основных составляющих кинематографического дискурса, способствует формальной организации последнего, также выполняя три функции:

- *демаркационную*: облегчая деление кинематографического сообщения на временные отрезки, например, окончание диалога маркирует окончание сцены; вербальный компонент может также способствовать разграничению прошлого, настоящего и будущего или реального и воображаемого;
- *экономии*: непосредственно участвуя в осуществлении нарративной экономии путем операций ускорения, конденсации, антиципации, ретроспекции и т.д.;
- *селективную*: помогая направлять или ориентировать зрителя в сложном сплетении информации, поступающей по визуальному каналу. Так, вербальный компонент может уменьшить многозначность видеоряда или расширить семантический горизонт последнего. Отсюда следует, что вербальный компонент не является чем-то искусственно добавленным к видеоряду. Он является основной составляющей нарративной стратегии, поскольку, с

одной стороны, повышает потенциальную сложность текста, с другой стороны, непосредственно участвует в регулировании зрительского восприятия фильма.

Таким образом, перевод с субтитрами представляет собой лингвистическую операцию интерсемиотического характера. Основное формальное отличие данного вида перевода от других видов перевода в кино заключается в необходимости сокращения исходного текста и перехода с устного кода на код письменный. Согласно Т. Томашкиевич, существуют две специфические лингвистические операции: пропуск/упразднение и компрессия.

*Упразднение.* Исследование показало, что, вне зависимости от типа фильма и личности переводчика, ряд лингвистических элементов подвергается упразднению благодаря предполагаемому знанию зрителем структурной организации и ритуальных формул разговора; избыточности одних лингвистических элементов по отношению к другим; избыточности лингвистических элементов по отношению к видеоряду; знанию иерархической организации на уровне отдельных фраз и высказываний. Это позволяет проводить анализ исходного текста, подлежащего переводу с субтитрами, по трем уровням: на дискурсивном уровне, на уровне высказывания, на фразовом уровне.

*Упразднение элементов дискурсивного уровня:*

- маркеры развития смысла одним говорящим;
- маркеры металингвистических операций;
- маркеры структурной организации разговора;
- интерактивные коннекторы, в случаях достаточности контекста для адекватной интерпретации последних;
- ритуальные формулы диалогов в зависимости от степени их ритуализации;
- некоторые реплики в двухчастных или трехчастных обменах репликами, также относящиеся к разряду ритуальных.

*Упразднение элементов на уровне высказывания:*

- элементы, относящиеся к участникам коммуникации и пространственно–временной характеристике последней;
- элементы, демонстрирующие мимику и жестикуляцию;
- дескриптивные элементы, описывающие ситуацию, отображаемую видеорядом;
- перформативные выражения, описывающие происходящее на экране;
- элементы, эксплицирующие отношение говорящего к своим словам, и все прочие элементы, выражающие субъективность высказывания.

*Упразднение элементов на фразовом уровне:*

- обстоятельства времени и места, отражаемые видеорядом.

*Компрессия.* Данная операция состоит в переформулировании некоторых элементов для получения более сжатых высказываний:

– *на дискурсивном уровне:* замена сложных структур более высокого уровня на структуры низшего уровня (сложный обмен репликами на простой; простой обмен репликами на отдельную реплику; сложную реплику на речевой акт, и т.д.);

– *на уровне высказывания:* введение дейктических выражений, отсылающих к ситуации, отражаемой видеорядом, что позволяет не эксплицировать ее вербально;

– *на фразовом уровне:* трансформация сложных предложений в простые, простых предложений в предложения с эллипсисом, придаточных предложений – путем номинализации, адъективации, адвербиализации или прономинализации.

Операции упразднения и компрессии имеют следствие:

- перехода с более высокого иерархического уровня на более низкий;
- переход от диалогической формы к монологической;
- упразднение в субтитрах типичных черт устной речи: реприз, переформулирования, незаконченности реплик, хезитаций, перебивов и т.д.;
- упразднение маркеров структурной организации диалогов;

- упразднение формул вежливости;
- упразднение маркеров модальности, оценочных элементов, замена на безличные формы, затушевывающее личность говорящего.

Таким образом, цель перевода в кино состоит в передаче зрителю смысла происходящего на экране. Субтитры дополняют видеоряд, который, в свою очередь, облегчает понимание смысла путем представления ситуации коммуникации, включая мимику и жестикуляцию действующих лиц.

В процессе перевода с субтитрами теряется часть информации интерактивного характера. Однако исследователь Т. Томашкиевич считает, что передача смысла в кино осуществляется видеорядом, по отношению к которому вербальный компонент служит лишь опорой. Однако без перевода этой опоры современное кино было бы совершенно недоступно для иноязычного зрителя.

Выводы. Таким образом, аудиовизуальным переводом можно назвать перевод многомодальных и мультимедийных текстов на другой язык и их перенос в другую культуру. Закадровый перевод, субтитрирование и дублирование считаются основными формами аудиовизуального перевода.

В исследовании также рассматривается понятие субтитр, под которым понимается надпись в нижней части кадра кинофильма, представляющая собой запись или перевод речи персонажей. Основной особенностью перевода с субтитрами является письменный перевод устного текста, т.е. поскольку текст не произносится, а воспроизводится в виде субтитров, эта дополнительная условность меняет задачи перевода и требования к нему, то есть диктует свою специфику. Вследствие этого, существуют технические требования к представлению субтитров на экране, основным из которых является временной фактор.

Однозначного подхода к изучению аудиовизуального перевода не существует. Таким образом, Х. Готтлиб, Ж. Машаду и Т. Томашкиевич выделяют следующие подходы: семиотический подход, интерпретативная концепция, функционально–прагматический подход.

Таким образом, анализ перевода кинодиалогов открывает совершенно неразработанную область прикладных исследований как для специалистов по переводу, так и для исследователей самых разных областей знания – лингвистов, культурологов, социологов, философов. Данный факт усложняет проведение исследования, и одновременно повышает его теоретическую и практическую ценность.

## 2 СТРАТЕГИИ, ЛЕЖАЩИЕ В ОСНОВЕ ПЕРЕВОДА КИНОФИЛЬМА «THE SHINING» НА РУССКИЙ ЯЗЫК С ПОМОЩЬЮ СУБТИТРОВ

### 2.1 История создания кинофильма Стэнли Кубрика «Сияние»

Роман американского писателя Стивена Кинга «The Shining», написанный в жанрах психологического ужаса и готической литературы, впервые был опубликован в 1977 году издательством «Doubleday». Во время создания романа С. Кинг страдал от алкоголизма, что достаточно сильно отразилось на книге. Бывший преподаватель устраивается смотрителем и переезжает со своей семьёй в горный отель «Оверлук» на зиму. Будучи изолированным от внешнего мира, Джек Торранс, бывший алкоголик, испытывает влияние тёмной сущности отеля и призраков, обитающих в его стенах.

Роман был адаптирован для телевидения и театра, однако наибольшую известность получила кинолента 1980 года режиссёра Стэнли Кубрика. Этап предварительной подготовки начался еще за три года до этого, когда роман Кинга был еще на полках литературных премьер.

С. Кубрик требовал от актеров постоянной концентрации на своей роли и полной эмоциональной отдачи. Вся съемочная группа до мелочей обдумывали каждую деталь сюжета, движение актеров, тембр их голоса, интонацию, мимику и т.д. Режиссер не хотел, чтобы мастерство актеров и труд съемочной группы были испорчены некачественным дубляжом кинофильма на иностранные языки. В завещании Кубрик попросил правообладателей показывать его ленты только с субтитрами, а еще лучше – без них.

Таким образом, материалом для анализа данной работы послужит лицензионная версия перевода кинофильма «The Shining», выполненная с помощью субтитров компанией «Universal Pictures Rus» в 1980.

### 2.2 Стратегия презентации субтитров кинофильма «The Shining»

Существуют шесть основных требований к презентации субтитров на большом экране, которые уже были рассмотрены в первой главе данного

исследования. Однако, приступая к анализу переводческих трансформаций и методов при переводе кинофильма «The Shining», нужно рассмотреть и проанализировать каким образом скрипт, переведенный на русский язык, соответствует рассмотренным техническим требованиям к презентации субтитров на экране, которые будут представлены ниже.

1) Количество строк субтитров при одновременном появлении в кадре не должно превышать двух.

Использование метода количественного подсчета показало, что кинофильм «The Shining» состоит из 1371 субтитров, из которых 759 субтитров однострочные, а 612 – двухстрочные. Таким образом, число однострочных субтитров незначительно превышает число двухстрочных. Трехстрочные субтитры не были обнаружены в ходе анализа.

2) Количество символов в строке не должно превышать 40.

Средняя длина строки субтитра составляет 25–33 символа. Минимальное количество символов в строке субтитра (включая пунктуационные знаки) – 4 символа. Максимальное количество символов в строке субтитра (включая пунктуационные знаки) – 41 символ, что незначительно превышает требования оформления субтитров при презентации на экране.

3) Субтитры должны располагаться внизу кадра, по центру либо слева.

Субтитры расположены внизу кадра, по центру.

4) Субтитры должны появляться на экране и исчезать синхронно со звучанием речи.

Средняя продолжительность появления субтитров на экране составляет 3 – 4 секунды. Показ субтитров происходит одновременно с речью персонажей. То есть даже при очень коротких фразах продолжительность показа субтитров резко не отличается от средней продолжительности.

5) Слова, которые интонационно выделены в речи, в субтитрах должны быть выделены графическими средствами (например, курсив).

Анализируя данный аспект, было установлено, что графически выделенных фраз на экране не имеется. То есть зритель сам выделяет для себя важную информацию, что недопустимо при оформлении субтитров. Более того, прописными буквами не выделяются слова, которые имеют особое значение (например, день недели, надпись на стене). Однако, текст письма, голоса, доносящиеся из рации, оформляются в виде цитат с использованием кавычек.

б) При переводе кинофильмов с помощью субтитров переводиться должна вся информация, имеющая прагматическое значение, т.е. информация, влияющая на восприятие рецептором текста перевода и отношение к нему.

В проанализированных субтитрах выполнен перевод присутствующих в кадре настенных надписей, названий предметов, а также фоновых звуков (голоса на улице, речь говорящего по рации и т.д.).

Таким образом, можно сделать заключение о том, что субтитры, использованные при переводе кинофильма «The Shining» на русский язык не соответствуют требованиям № 5 и частично соблюдаются требования № 2.

### **2.3 Стратегия передачи национально-специфических реалий кинофильма «The Shining»**

Несмотря на многочисленные исследования лингвистов теоретиков, посвященные исследованию национальной специфики при переводе текстов, вопросу о передаче культурных реалий при переводе кинофильмов делено недостаточно внимания. Однако данный факт дает большие возможности для проведения исследования в этом направлении.

Благодаря переводу можно установить, что язык является не только кодовой системой, но также хранилищем духа народа и коллективным продуктом национального творчества, что проявляется в переводе инокультурных реалий. Исследования культурно-специфических реалий привело к изучению прагматической адаптации, который переводчик использовал для передачи, в том числе и для передачи национально-

специфических реалий. Для выявления особенностей передачи культурно-специфических реалий в кинофильме была рассмотрена его прагматическая адаптация, выполненная переводчиком.

Прагматическая адаптация в переводе кинофильма «The Shining» на русский язык с помощью субтитров имеет целью соотнесение американских социокультурных реалий с русскими. При успешно выполненной адаптации перевода, кинофильм произведет на русскоязычного рецептора такой же коммуникативный эффект, который был произведен на американского рецептора. При качественном переводе сохранится своеобразие американского стиля жизни, манеры поведения, при этом национальные особенности и реалии станут доступными для восприятия большинства образованной русскоязычной аудитории кинофильма.

На примере кинофильма «The Shining» мы рассмотрим два типа прагматической адаптации, предложенных В.Н. Комиссаровым, которые помогают переводчикам добиться сохранения коммуникативного эффекта при переводе:

- 1) прагматическая адаптация с учетом фоновых знаний рецептора;
- 2) прагматическая адаптация с целью сохранения при переводе эмоционального воздействия на рецептора.

### **2.3.1 Прагматическая адаптация с учетом фоновых знаний рецептора**

Как говорилось ранее, кинофильм «The Shining» вышел на экраны в 1980 году. Стоит отметить, что субтитры, как медиатекст, появились в 30-х годах прошлого века, и если сопоставить дату появления субтитров и дату перевода рассматриваемого кинофильма, то можно выявить, что в промежутке этого времени перевод субтитров на русский язык находился на стадии развития и освоения различных методов и переводческих решений. Более того, перевод субтитров развивался не только с лингвистической точки зрения, но и с технической. Данные обстоятельства оказывают непо-

средственное влияние на развитие языка, лингвистики и смежных дисциплин.

Безусловно, языковые картины мира носителей русского и английского языка различаются существенно в меньшей степени, чем это было 30 – 40 лет назад. Несмотря на это, при переводе кинофильма «The Shining» на русский язык переводчики неизбежно столкнулись с основной трудностью всех типов переводов, связанной с национальными особенностями английского языка и американской культуры:

*А) Перевод имен собственных, географических названий, названий газет и радиостанций.*

В речи героев кинофильма “The Shining” встречается множество имен собственных и географических названий, большинство которых являются американскими и имеют постоянные эквиваленты в русском языке. Например: «Jack Torrance» – «Джек Торранс», «Bill Watson» – «Билл Уатсон», «the Donner party» – «Караван Доннера», «Denver» – «Денвер», и т.д.

Имена собственные и названия, которые не имеют постоянных эквивалентов (редкие имена и фамилии) переводятся на русский язык с помощью транскрипции с элементами транслитерации. Например: «Sierras» – «Сьерры», «Mr. Hallorann» – «Мистер Холлоранн», «Overlook Hotel» – «Отель «Оверлук», «Radio 63, KHOW» – Волна 63 «Ноу» и т.д. Также, добавление поясняющих элементов может потребоваться при передаче названий аэропортов, печатных изданий и т.д. Например, «Newsweek» – «журнал «Ньюсуик», «Stapleton» – «аэропорт Стейплтон».

Немало важен тот факт, что при переводе с помощью субтитров не делаются уточнения, которые помогают русскоязычному рецептору восполнить недостающие знания. К географическому названию «Вермонт» не добавляется слово «штат», к «Оверлук» – «отель».

С одной стороны, эти уточнения были бы необходимым и даже обязательным аспектом при переводе публицистических текстов, но в данном случае появление таких уточнений мешает технической стороне оформ-

ления субтитров: синхронности звучания речи актеров, своевременному появлению субтитров на экране, а также перенасыщению символов в строке субтитра. Одним словом, значительно усложнит задачу переводчика при оформлении субтитра на экране. Следуя вышесказанному, а также анализу перевода географических названий в данном кинофильме, переводчики посчитали, что рецептор должен обладать достаточными фоновыми знаниями для правильного понимания информации. Логично добавить, что непонимание данной информации не может привести к искаженному пониманию смысла всей фразы, в которой эта информация представлена, поскольку эти сведения не являются принципиально важными в данном контексте.

Нужно добавить, что метод калькирования был использован и при переводе определительных частиц «Mr», «Mrs». Русские эквиваленты «господин», «госпожа» в переводе не употребляются, однако сохранены национальные варианты «мистер», «миссис», что является обоснованным, поскольку при этом сохраняется социокультурный компонент, как в отдельных высказываниях, так и во всем кинофильме.

#### *Б) Передача социокультурных реалий.*

В качестве примера перевода социокультурных реалий рассмотрим адаптацию на русский язык пословиц и поговорок. Например:

#### **Субтитр № 1**

- «You know, you got to keep regular, if you want to be happy».
- «Кто сыт, тот у Бога не забыт».

Данная пословица была употреблена при переводе в целях демонстрации экспрессивности, выразительности, а также компактности выражения из-за временного фактора показа субтитра.

#### **Субтитр № 2**

- Bringing temperatures to the 90s...
- С температурой воздуха на отметке плюс 32°.

В примере, 90s означает «девяносто градусов по Фаренгейту». Однако, система Фаренгейта малоизвестна русским рецепторам, поэтому пере-

водчик заменяет ее на систему Цельсия, чтобы полностью адаптировать температуру к русским реалиям. Также это относится к мерам длины. Например:

**Субтитр № 3**

– It's quite an attraction here. The walls are *13 feet* high...

– Что-то вроде местного аттракциона. Высотой около *4-х метров*.

**Субтитр № 4**

– It's a *25-mile stretch* of road. It gets *20 feet* of snow during the winter.

– Это примерно *сорок километров*. В среднем выпадает *6 метров* снега.

Следует отметить, что в кинофильме присутствуют социокультурные реалии, присущие только американскому народу. В качестве адаптации, переводчик прибегает к приему смыслового развития, таким образом, давая пояснение к американской национальной реалии. Например:

**Субтитр № 5**

– I believe they're based mainly on Navajo and Apache motifs.

– Думаю, они основаны, главным образом, на орнаментах *племён Навахо* и Апачи.

**2.3.2 Прагматическая адаптация с целью сохранения при переводе эмоционального воздействия на рецептора**

Эмоциональное воздействие на зрителя в кинофильме «The Shining» достигается не только игрой актеров, но и развитием сюжета, держащий зрителя в напряжении до конца просмотра. В то же время, манерность, стиль и эмоциональность речи героев кинофильма достигается путем использования эмоционально–окрашенной лексики: устойчивых, разговорных, и даже ненормативных выражений.

Исходя из анализа перевода субтитров данного произведения, используемые в речи героев ненормативные выражения на английском языке, не должны переводиться аналогичной русской ненормативной лексикой, так как степень экспрессивности рассматриваемых двух языков явля-

ется разной, из чего поступает различная реакция рецепторов на данные выражения.

Стоит отметить, что переводчик данного кинофильма с осторожностью подошел к выбору эквивалентов, учитывая разницу в степени экспрессивности английского и русского языков. Рассмотрим несколько примеров:

#### **Субтитр № 6**

- You've had your whole *f\*\*\*ing* life to think things over!
- Да у тебя была вся *долбаная* жизнь на обдумывания!

#### **Субтитр № 7**

- They turned out to be completely unreliable *assholes*.
- Они оказались совершенно безответственными *баранами*.

Исследование показало, что если бы в данных случаях переводчик обратился к буквально-дословному переводу фраз, русскоязычные варианты получились бы неадекватными вследствие чрезмерной грубости и нецензурности. Вероятно, исходя из этих соображений, переводчик прибегнул к нейтрализации контекста при переводе некоторых выражений. Например:

#### **Субтитр № 8**

- Or whatever the *f\*\*k* you hear me doing in here.....
- Или не слышишь, *и вообще плевать*, что ты там слышишь...

В целом, необходимо отметить, что речь персонажей кинофильма «The Shining» насыщена эмоционально–окрашенной лексикой.

### **2.4 Стратегия выбора трансформаций**

Поскольку процесс перевода можно представить как трансформацию, то речь идет о технических приемах перевода, состоящих в замене регулярных соответствий нерегулярными (контекстуальными), а также сами языковые выражения, получаемые в результате применения таких приемов. Использование трансформаций обусловлено следующими трудностями:

- 1) Особенности структуры текста субтитров;
- 2) Технические требования к размещению субтитров на экране.

Для выполнения эквивалентного и адекватного перевода кинофильма «The Shining» на русский язык с помощью субтитров, анализ материала показал, что переводчик использовал целый ряд лексических и грамматических, лексико-грамматических трансформаций. Они будут рассматриваться позднее, поскольку особое внимание будет уделено приему компрессии, представленному в одном из подходов Т. Томашкиевич под названием: «Функционально-прагматический подход». Согласно функционально–прагматическому подходу, необходимость сокращения исходного текста и перехода с устного кода на код письменный является основным различием перевода субтитров. В ходе исследования был использован 1371 субтитр. На основе 297 трансформаций было проведено исследование стратегий выбора трансформаций переводчиком.

Проведение анализа на дискурсивном уровне позволило установить, что в фильме присутствуют три вида сокращения исходного текста, такие как:

- a) замена сложных структур более высокого уровня на структуры низшего уровня;

#### **Субтитр № 9**

– *No problem at all. I made the trip in 31/2 hours.*

– ...я добрался *всего* за 3,5 часа.

#### **Субтитр № 10**

– *There's just no way to make it economically feasible...*

– *Просто экономически не осуществимо...*

#### **Субтитр № 11**

– *But what was the matter with him?*

– *Но... что это было?*

Анализ практического материала позволил установить, что в 35% случаях был применен прием опущения. Технические требования к пре-

зентации субтитров, а именно отрезок времени появления субтитров на экране вызвали частотность применения данной трансформации. Благодаря физиологическим особенностям человека, обычный рецептор не способен воспринимать информацию на экране в виде субтитров в течение долгого количества времени без пауз. Более того, структура некоторых диалогов героев такова, что если бы перевод этих диалогов выполнялся на самом высоком уровне эквивалентности, с применением всех грамматических и лексических структур, то появление субтитров на экране было бы непрерывным, что усложнило бы процесс восприятия кадра.

В первую очередь при переводе были опущены повторяющиеся и второстепенные лексические единицы, например:

**Субтитр № 12**

- Most of the time, *these episodes with kids* are never explained.
- По большей части, *они* так и не находят объяснений.

**Субтитр № 13**

- *I guess* we've been staying up too late.
- Мы слишком поздно ложимся.

Кроме того, в ряде случаев не были переведены слова или даже целые выражения, которые повторяются в одной фразе несколько раз, не имеют большого значения или могут быть поняты рецептором без перевода, исходя из контекста. Например, утверждения и отрицания (yes, no). Также можно добавить союзы и частицы (but, and, so), вводные конструкции (however, besides), незначительное количество слов приветствия и прощания (hallo, good bye). Однако имена собственные (Tony, Wendy, Jack) используются достаточно часто и без присутствия в оригинале.

Соответственно, опускаемые при переводе незначительные, с точки зрения смысла, слова и выражения освободили пространство на экране для более важной информации, с целью сосредоточения рецептора на видеоизображении.

б) Введение дейктических выражений, отсылающих к ситуации. *Дейксис* (греч. *deixis* «указание») – использование языковых выражений и других знаков, которые могут быть проинтерпретированы лишь при помощи обращения к физическим координатам коммуникативного акта – его участникам, его месту и времени. Соответствующие вербальные средства именуются дейктическими выражениями или элементами.<sup>14</sup> Существуют три основных вида дейксиса – персональный (личный), пространственный и временной. В ходе исследования кинофильма был выявлен один вид дейксиса – персональный. Персональный дейксис в сущности является частным случаем более широкого явления - предметного дейксиса. При анализе кинофильма были выявлены немаркированные средства выражения предметного дейксиса: местоимения 3 лица, сопровождаемые указывающим жестом, в кинофильме, как правило, глазами или рукой:

#### **Субтитр № 14**

– *It's just like pictures in a book, Danny.*

– *Они* - вроде картинок в книжке.

– *It isn't real.*

– *Они* не настоящие.

в) Трансформация сложных предложений в простые.

#### **Субтитр № 15**

– *Do you mind if I ask why you do that?*

– Так зачем вам закрываться?

Данная операция приводит к сокращению диалогов, отсюда можно выделить последствия:

- 1) замена характера связей между членами и частями предложений;
- 2) упразднение типичных черт в устной речи особенностей путем переформулирования и незаконченности реплик;
- 3) опущение незначительного количества форм вежливости;

---

<sup>14</sup> Человеческий фактор в языке. Коммуникация. Модальность. Дейксис. Под ред. Т.В.Булыгиной. М., 1992. С. 93.

4) упрощение диалога.

### **2.4.1 Грамматические трансформации**

Грамматические трансформации – перестройка предложения (изменение его структуры) и всевозможные замены – как синтаксического, так и морфологического порядка. В ходе перевода переводчик использовал приемы членения предложений, грамматической замены и дословного перевода.

1) Членение предложений.

Прием грамматического членения предложения использован при переводе кинофильма «The Shining» на русский язык с субтитрами вследствие структурных особенностей фраз и требований к представлению субтитров на экране. Выделяются два вида приема членения предложения. Во-первых, одно предложение на английском языке разбивается на несколько предложений на русском языке. Например:

#### **Субтитр № 16**

– The winters can be fantastically cruel and the basic idea is to cope with the very costly damage.

– Здесь бывают суровые зимы. Нужно избегать дорогостоящих повреждений.

Во-вторых, происходит членение одного предложения на несколько частей, разделенных многоточием. Данный вид членения предложения упрощает восприятие рецептором информации, которая появляется на экране в виде субтитров, разбитых на строки, а также способствует синхронизации речи персонажей и временного аспекта появления субтитров на экране.

#### **Субтитр № 17**

– I wish we could stay here forever and ever...

– Так и мечтаю здесь остаться

хотя бы на денёк...

...и навсегда.

### **Субтитр № 18**

– I'd give my goddamn soul for just a glass of beer.

– Продал бы чёртову душу...

...за стакан пива.

Более того, паузация в репликах героев заставляет рецептора быть напряженным в процессе просмотра фильма, и именно членение предложение помогает добиться такого эффекта.

Необходимо добавить, что из-за усложнения и нарушения синхронности звучания речи и появления субтитров на экране, противоположный метод объединения предложений не использовался при переводе кинофильма.

#### 2) Грамматическая замена.

Грамматические замены части речи не являются отличительной чертой перевода данного кинофильма, но некоторые случаи не оставляют возможности не осветить кратко этот вид грамматической трансформации. Далее будут рассматриваться несколько примеров грамматической замены:

а) замена следствия причиной

### **Субтитр № 19**

– He's dead now.

– Он умер. (Он умер, стало быть, он сейчас мертв.)

б) замена части речи

### **Субтитр № 20**

– Wendy...I'm *dizzy*.

– Мне *дурно*.

в) замена числа существительного

### **Субтитр № 21**

– I'll deal with that *situation* as soon as I get out of here.

– Как только выберусь отсюда, я улажу все наши *дела*.

Таким образом, грамматические замены частей речи, числа, следствия причиной, как в английском, так и в русском языках выполняют одинаковую функцию и при замене не утрачивают смысла.

### 3) Дословный перевод.

Нередко употребляется прием дословного перевода в кинофильме «The Shining». Это означает, что грамматическая конструкция фразы на языке оригинала заменяется аналогичной грамматической конструкцией на языке перевода. Проанализировав случаи употребления данного приема в исследуемом кинофильме, сложился вывод о том, что, в основном, дословный перевод используется при переводе простых предложений, не нарушая при этом требования оформления субтитров на экране. Например:

#### **Субтитр № 22**

– I just want to go back to my room.

– Я просто хочу вернуться в свою комнату.

Однако злоупотреблять таким приемом не рекомендуется, поскольку не во всех случаях возможно передать манерность речи персонажей, и, самое главное, смысл высказывания. Все эти факторы могут привести к искажению оригинала.

### **2.4.2 Лексические трансформации**

Лексические трансформации – это отклонение при переводе от словарных соответствий, которое заключается в замене отдельных лексических единиц исходного языка на лексические единицы переводного языка, не являющиеся их эквивалентами. Основными видами лексических трансформаций, использованных при переводе кинофильма «The Shining», являются приемы модуляции, конкретизации и генерализации.

#### 1) Модуляция.

Прием модуляции применяется при переводе кинофильма «The Shining» по нескольким причинам. Зачастую, требованием для любого киноперевода является не только передача смысла, но и также сохранение стиля, манерности речи персонажей в оригинале. Вдобавок, использование до-

словного перевода не рекомендуется и не является возможным, так как нарушится целостность структуры предложения на русском языке, будет значительно снижена адекватность перевода, следовательно, уменьшится эмоциональное воздействие на рецептора. Таким примером могут служить предложения:

**Субтитр № 23**

– I wouldn't touch one hair on his goddamn little head!

– Ни один волос не упал с его чёртовой головушки!

**Субтитр № 24**

– Now, come on, Tony. Don't be silly.

– Перестань, Тони. Что за глупости.

В основе приема модуляции, который используется переводчиком в данном примере, лежит грамматическая замена части речи (прилагательное – существительное).

Структура и лексическое значение слова «silly», в словаре имеет эквивалент со значением – «неразумный, глупый». Переводчик прибегает к грамматической трансформации замены части речи и составляет несколько возможных вариантов («не глупи», «не будь дураком», «что за глупости»), затем выбирает наиболее подходящий для данного контекста исходя из контекста.

Но если взглянуть с другой стороны, применение данного приема способствует устранению смысловой неоднозначности при переводе.

Например:

**Субтитры № 25**

– Larry, just between you and me, we got a very serious problem...*with the people taking care of the place.*

– Ларри, только между нами, мы серьёзно облажались *с теми, что зимуют в нашем отеле.*

Выбор эквивалента основан на контекстуальном значении фразы. Перевод звучал бы, таким образом, как: «У нас серьезные проблемы со

смотрящими за этим отелем людьми». Однако, исходя из смысла развивающегося сюжета и из момента времени года в кадре, работники не просто выполняли свою работу в данном отеле, но и также проживали. Тем самым подобранный эквивалент использован аргументировано.

Далее следует еще один пример использования модуляции:

**Субтитр № 26**

– *I wonder.*

– *Сомневаюсь.*

При рассмотрении данного варианта без учета контекста непонятно, чем продиктован выбор такого эквивалента при переводе фразы. Но, если мы обратимся к предыдущему предложению, такое решение представляется вполне уместным и обоснованным: «Will you indeed, Mr. Torrance?». Из этого следует, что фраза «I wonder» означает, что мистер Грэйди не доволен работой мистера Торранса.

2) Конкретизация.

Анализ практического материала привел к тому, что переводчик редко прибегает к приему конкретизации. При анализе перевода кинофильма «The Shining» на русский язык, было найдено небольшое количество использования приема конкретизации. Данный подход можно лишь аргументировать собственным нежеланием переводчика применять данный прием перевода, поскольку специалисты в области киноперевода нередко применяют конкретизацию. Например:

**Субтитр № 27**

– *When I'm really into my work!*

– *Когда я, наконец, нашёл своё призвание!*

**Субтитр № 28**

– *Something will come.*

– *Ну, что-нибудь придумаешь.*

В данном случае, наблюдается языковая конкретизация. То есть при языковой конкретизации замена слова с широким значением более узким,

что обуславливается расхождениями в строе двух языков – требованиями грамматического порядка.

### 3) Генерализация.

Генерализацией называется замена единицы ИЯ, имеющей более узкое значение, единицей ПЯ с более широким значением, т.е. преобразование, обратное конкретизации. Например:

#### **Субтитр № 29**

– Yes. It's one of the worst we've had *for years*.

– О, да. Давненько у нас такого не было.

На основе сопоставительного анализа удалось выявить, что приемы конкретизации и генерализации при переводе кинофильма «The Shining» используются переводчиком крайне редко. Возможно, данный факт можно считать частным случаем.

### **2.4.3 Лексико-грамматические трансформации**

В.Н. Комиссаров выделяет такой тип переводческих трансформаций, как смешанный тип или как он называет «комплексные лексико-грамматические трансформации». К ним относятся: антонимический перевод и компенсация.

#### 1) Антонимический перевод.

Использование антонимического перевода при переводе кинофильмов с помощью субтитров также является следствием различия в синтаксических структурах английского и русского языков. Для того чтобы не нарушать технические ограничения, такие как временной аспект и презентация субтитров на экране, переводчику приходится прибегать к сокращению фраз в субтитрах. В этом антонимический перевод может стать незаменимым решением. Например:

#### **Субтитр № 30**

– No, sir. *I'm not busy at all.*

– Нет, сэр. *Я в вашем распоряжении.*

## 2) Компенсация.

Просмотрев фильм один раз, сразу же становится понятно, что основной особенностью перевода кинофильма с помощью субтитров является манерность речи персонажей, достигающаяся путем использования ненормативной лексики, устойчивых выражений, пословиц и метафор. В случае утраты при переводе одного или нескольких стилистических приемов, использованных в речи персонажей, переводчик может компенсировать их каким либо иным средством. Например:

### **Субтитры № 31**

- Do you know anyone here?
- Ты кого-нибудь здесь знаешь?
- *Not a soul.*
- *Совсем никого.*

### **Субтитры № 32**

- Has it ever occurred to you...
- Тебе не приходило на ум...

Таким образом, необходимость использования антонимического перевода вызвано жесткими техническими и синтаксическими условиями, а также стилистическим требованием в сохранении экспрессивности высказываний главного героя, учитывая его психическое состояние.

Количественный метод подсчета трансформаций позволил выявить процентное соотношение употребления как лексических, так и грамматических трансформаций. Благодаря данному исследованию, удалось выявить основные приемы перевода субтитров данного кинофильма. К ним относятся: прием компрессии и опущения (26%), а также прием грамматической замены (14%). Далее следуют приемы членения предложений (13%), дословного перевода (12%), антонимического перевода (10%), а также приема конкретизации (10%). На последнем месте следуют приемы модуляции (8%), генерализации (4%), а также компенсации (3%).

Особо частое употребление приема компрессии и грамматической замены в процессе перевода кинофильма «The Shining» обусловлено основным техническим требованием к презентации субтитров на экране: временным аспектом. Таким образом, данные приемы способствуют сокращению, а также автоматизации времени представления субтитров на экране, тем самым не перегружая видеоряд на кадре и делая комфортным просмотр кинофильма для зрителя.

Выводы. Субтитры, использованные при переводе кинофильма «The Shining» на русский язык не соответствуют требованию максимального количества употребления в субтитре символов, частично соблюдаются требования в графическом выделении субтитров на экране. В остальных случаях субтитры полностью соответствуют требованиям презентации субтитров на экране.

Основными видами передачи национально-специфических реалий путем рассмотрения переводческой адаптации кинофильма являются перевод имен собственных, географических названий и названий газет, радиостанций, а также передача социокультурных реалий.

Основной трудностью перевода кинофильмов с помощью субтитров, в том числе кинофильма «The Shining», является сохранение структуры речи.

При переводе кинофильма «The Shining» на русский язык с помощью субтитров, переводчик использовал различные переводческие трансформации как грамматического, лексического, так и лексико-грамматического характера. Проведение анализа трансформаций показало, что основной переводческой трансформацией при переводе кинофильма «The Shining» с помощью субтитров следует считать прием опущения и грамматической замены.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Данное исследование было посвящено анализу особенностей перевода кинофильмов с помощью субтитров на примере перевода художественного фильма режиссера Стэнли Кубрика «The Shining» с английского языка на русский.

В ходе работы были рассмотрены следующие задачи:

- раскрытие понятия «субтитр»;
- анализ основных приемов и трансформаций в процессе перевода скрипта на русский язык;
- определение места перевода кинофильмов с помощью субтитров в теории и практике перевода;
- проведение классификации основных лингвистических подходов к изучению перевода, лежащих в основе перевода кинофильмов с помощью субтитров.

Субтитры дополняют видеоряд фильма в его оригинальной версии в виде печатного текста, располагающегося, как правило, в нижней части кадра. Специфика перевода с субтитрами с необходимостью требует передачи его основного смысла с обязательным сокращением кинотекста на языке перевода. Учитывая необходимую компрессию текста субтитров по сравнению с оригинальным текстом, наибольшую трудность для переводчика представляет принятие решения о важности, второстепенности информации, содержащейся в исходном звучащем тексте, и, соответственно, необходимости сохранения, упразднения определенных элементов последнего при его представлении в письменной форме.

Несмотря на все большее распространение способа перевода кинофильмов с субтитрами, данный вид перевода практически не изучен в аспекте теории и практики перевода.

Изучив особенности киноперевода, а также использованные теоретические материалы, были сделаны выводы о том, что перевод кинофильмов

с помощью субтитров является особым видом письменного художественного перевода. Однако его главным отличием можно назвать ряд технических ограничений к презентации субтитров на экране.

Исходя из контекстуального анализа, можно выделить 3 основных стратегии, используемых при переводе: стратегию выбора трансформаций, стратегию перевода национально-специфических реалий, а также стратегию презентации субтитров на большом экране.

Опираясь на исследование вопроса о передаче культурных реалий, описанного в работе В.Е. Горшковой, был сделан вывод о том, что коммуникативная цель в ходе перевода кинофильма на русский язык была достигнута в полной мере. Прагматическая адаптация с учетом фоновых знаний рецептора, а также с учетом эмоционального воздействия на него была выполнена переводчиком полностью.

В процессе выполнения перевода кинофильма «The Shining» с помощью субтитров переводчик применяет ряд грамматических, лексических и лексико-грамматических трансформаций. Выбор трансформаций обусловлен как лингвистическими, так и техническими факторами. Количественный метод подсчета трансформаций позволил выявить процентное соотношение употребления как лексических, так и грамматических трансформаций. Благодаря данному исследованию, удалось выявить основные приемы перевода субтитров данного кинофильма. К ним относятся: прием компрессии и опущения (26%), а также прием грамматической замены (14%). Далее следуют приемы членения предложений (13%), дословного перевода (12%), антонимического перевода (10%), а также приема конкретизации (10%). На последнем месте следуют приемы модуляции (8%), генерализации (4%), а также компенсации (3%).

По результатам анализа, проведенного на материале перевода кинофильма «The Shining», выполненного с помощью субтитров, было установлено, что основной трансформацией является прием опущения. Случаи

комплексного использования стратегий были выявлены только в отношении трансформационной стратегии и стратегии презентации субтитров.

Исследование перевода с субтитрами открывает совершенно не разработанную область прикладных исследований как для специалистов по переводу, так и для исследователей самых разных областей – лингвистов, культурологов, социологов. Социально-культурный анализ передачи реалий предоставляет возможность для знакомства с национальными ценностями и стереотипами.

Практическая ценность данного исследования заключается в том, что его результаты могут быть использованы на практических занятиях в курсе «Теория и практика перевода», а также в качестве пособия для начинающих переводчиков, которые специализируются на переводе кинофильмов с помощью субтитров.

## БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

- 1 Абрамичева, Е. Н. Аудиовизуальный перевод в современной теории и практике перевода / Е. Н. Абрамичева // Первые шаги в науке. – 2017. – № 1. – С. 12-15.
- 2 Акулина, А. Н. Аудиовизуальный перевод как отдельный вид перевода / А. Н. Акулина // Филологический аспект. – 2017. – № 6. – С. 6-12.
- 3 Алексеев, М. П. Проблемы художественного перевода / М. П. Алексеев. – Иркутск.: Академия, 1971. – С. 320.
- 4 Английские субтитры к кинофильму «The Shining». [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://subs.com.ru/page.php?id=702> – 02.05.2018
- 5 Аносова, Н. Э. Закадровый перевод и субтитрирование: особенности и перспективы / Н. Э. Аносова // Международный электронный научный журнал. – 2018. – № 1. – С. 179-182.
- 6 Бакулев, Г. П. Аудиовизуальный перевод как часть переводоведения / Г. П. Бакулев // Коммуникация в современном поликультурном мире. – 2014. – № 1. – С. 289-295.
- 7 Бархударов, Л. С. Контекстуальное значение и перевод / Л. С. Бархударов. – М. : Международ. отношения, 1984. – С. 66-69.
- 8 Бархударов, Л. С. Язык и перевод / Л. С. Бархударов. – М. : Международ. отношения, 1975. – 240 с.
- 9 Горшкова, В. Е. Особенности перевода фильмов с субтитрами / В. Е. Горшкова // Вестник Сибирского государственного аэрокосмического университета им. акад. М. Ф. Решетнева. – 2006. – № 3. – С. 105-117.
- 10 Горшкова, В. Е. Перевод в кино / В. Е. Горшкова. – Иркутск: МИГЛУ, 2006. – С. 41–51.
- 11 Ермолович, Д. И. Имена собственные: теория и практика межъязыковой передачи / Д. И. Ермолович. – М. : Р. Валент, 2005. – С. 416.
- 12 Ким, Е. Г. Преодоление когнитивного диссонанса в аудиовизуальном переводе (на материале переводов сериала «Друзья») / Е. Г. Ким //

Вестник Воронежского государственного университета. – 2013. – № 1. – С. 162-165.

13 Климзо, Б. Н. Ремесло технического переводчика. Об английском языке, переводе и переводчиках научно–технической литературы / Б.Н. Климзо. – 2–е изд., переработанное и дополненное. – М. : «Р. Валент», 2006. – С. 508.

14 Комиссаров, В. Н. Современное переводоведение / В. Н. Комиссаров. – М. : ЭТС, 2001. – С. 424.

15 Культовый фильм «Сияние». [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.recenzent.org.ua/siyanie-stenli-kubrika/> – 22.04.2018.

16 Маленова, Е. Д. Теория и практика аудиовизуального перевода: отечественный и зарубежный опыт / Е. Д. Маленова // Коммуникативные исследования. – 2017. – № 2. – С. 32-46.

17 Матасов, Р. А. Перевод кино/видео материалов: лингвокультурологические и дидактические аспекты: дис. канд. филол. наук / Р. А. Матасов. – М. : Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова, 2009. – 191 с.

18 Паршин, А. Н. Теория перевода / А. Н. Паршин – М. : Академия, 2003. – 350 с.

19 Привороцкая, Т. Я. Обучение аудиовизуальному переводу посредством анализа кинодискурса / Т. Я. Привороцкая // Язык и культура. – 2016. – № 1. – С. 171-180.

20 Райс К. Классификация текстов и методы перевода // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.philology.ru/linguistics1/reiss-78.htm>. – 20.05.2018.

21 Русские субтитры к кинофильму «The Shining». [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://subtitry.ru/subtitles/782571908/?shining> – 02.05.2018

22 Слышкин, Г. Г. Кинотекст: опыт лингвокультурологического анализа / Г. Г. Слышкин. – М. : Водолей Publishers, 2004. – 153 с.

- 23 Сценарий кинофильма «The Shining». [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.kinomania.ru/film/79235/script/290> – 02.05.2018.
- 24 Тюленев, С. В. Теория перевода: уч. Пособие / С. В. Тюленев. – М. : Гардарики, 2004. – 336 с.
- 25 Федоров, А. В. Основы общей теории перевода / А. В. Федоров. – М. : Просвещение, 1978. – 420 с.
- 26 Чужакин, А. П. Мир перевода – 1 / А. П. Чужакин, П. Р. Палажченко. – 5–е изд. перераб. – М. : Р. Валент, 2002. – 224 с.
- 27 Чужакин, А. П. Мир перевода – 7 / А. П. Чужакин. – М. : Р. Валент, 2001. – 205 с.
- 28 Швейцер, А. Д. Теория перевода: статус, проблемы, аспекты / Швейцер А. Д. – М. : Наука, 1988. – 215 с.
- 29 Caillé, P.–F. Cinéma et Traduction. Le Traducteur devant l’Ecran / P.–F. Caillé // Paris : Babel. Numéro spécial «Cinéma et traduction», – 1960.– Vol. VI.– No 3.– 108 p.
- 30 Chaume, F. Film Studies and Translation Studies: Two Disciplines at Stake in Audiovisual Translation / F. Chaume // Meta. – 2004. – Vol. 49. – № 1. – P. 12-24.
- 31 Chaume, F. The turn of audiovisual translation / F. Chaume // Translation Spaces. – 2012. – Vol. 2. – № 1. – P. 105-123.
- 32 Chaume, F. The turn of audiovisual translation / F. Chaume // Translation Spaces. – 2012. – Vol. 2. – № 1. – P. 105-123.
- 33 Cintas, J. D. The Didactics of Audiovisual Translation / J. D. Cintas. – Amsterdam : John Benjamins Publishing Company, 2008. – 298 p.
- 34 Di Giovanni, E. The layers of subtitling / E. Di Giovanni // Cogent Arts & Humanities. – 2016. – Vol. 3. – № 1. – P. 151-193.
- 35 Gottlieb, H. Linguistic Algorithms of Translation / H. Gottlieb. – Heidelberg : Routledge, 1994. – 230 p.

36 Gottlieb, H. Subtitling / H. Gottlieb // Routledge encyclopedia of translation studies. M. Baker (éd.). – London : New York: Routledge, 1998. – P. 244–248.

37 Hjort, M. Swearwords in Subtitles. A Balancing Act / M. Hjort // Online Journal inTRAlinea. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.intraline.org/specials/article/1718> – 10.05.2018.

38 Ivarsson, J. The Range of Cinema. / J. Ivarsson. – Columbia: Columbia University Press, 1993. – 333 p.

39 Machado, J. La traduction au cinéma et le processus de sous-titrage de films : Thèse de doctorat. – Paris : Université de Paris III, 1996. – 555 p.

40 Machefer, D. Deux aspects de la traduction au cinéma: Thèse de doctorat du 3-ème cycle: Littérature française. – Paris : Université de Paris8, 1987.– 372 p.

41 Matkivska, N. Audiovisual Translation: Conception, Types, Characters' Speech and Translation Strategies Applied / N. Matkivska // Studies about languages. – 2014. – Vol. 25. – P. 9-12.

42 Pettit, Z. The Audiovisual Text: Subtitling and Dubbing Different Genres / Z. Pettit // Meta. – 2004. – Vol. 49. – № 1. – P. 25-38.

43 Richard T. Jameson. Kubrick's Shining. Film Comment. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.filmcomment.com/article/stanley-kubrick-the-shining/> – 10.04. 2018.

44 Tomasziewicz, T. Les opérations linguistiques qui sous-tendent le processus de sous-titrage des films / T. Tomasziewicz. – Poznan: Wydawnictwo naukowe uniwersytetu im.Adama Mickiewicza w Poznaniu, 1993. – 286 p.

## СЛОВАРИ

45 Крысин, Л. П. Толковый словарь русского языка / Л. П. Крысин. – М. : Изд-во Эксмо. – 1989. – 578 с.

- 46 Кунин, А. В. Англо–русский фразеологический словарь / А. В. Кунин. –2–е изд., стереотип. М. : Рус яз., 2000. – 521 с.
- 47 Нелюбин, Л. Л. Толковый переводоведческий словарь / Л. Л. Нелюбин. – М. : Флинта: Наука, 2003. – 320 с.
- 48 Ожегов, С. И. Толковый словарь русского языка. / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова. – 4-е изд., доп. – М. : Азбуковник, – 773 с.
- 49 Прохоров, А. М. Советский энциклопедический словарь // Редкол.: А. М. Прохоров. – М. : Флинта: Наука, 1985. – 934 с.
- 50 Современный словарь иностранных слов. – М. : Спб. Дуэт, 1994. – 752 с.

## ПРИЛОЖЕНИЕ А



Диаграмма 1 – Лексические трансформации, использованные при переводе кинофильма «The Shining»



Диаграмма 2 – Грамматические трансформации, использованные при переводе кинофильма «The Shining»

ПРОДОЛЖЕНИЕ ПРИЛОЖЕНИЯ А

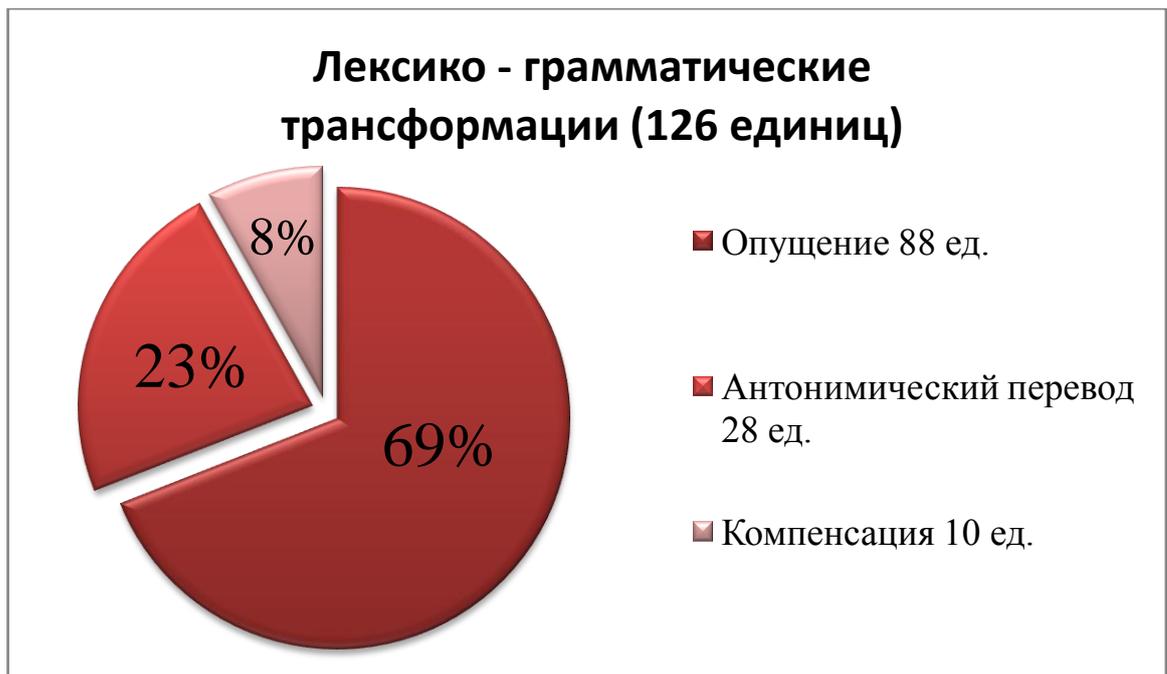


Диаграмма 3 – Лексико-грамматические трансформации, использованные при переводе кинофильма «The Shining»

## ПРИЛОЖЕНИЕ Б

Таблица 1 – Итоговое количество переводческих трансформаций

<b>Трансформации</b>	<b>Количество единиц</b>	<b>Процентное соотношение</b>
<b>Опущение</b>	88 ед.	26%
<b>Грамматическая замена</b>	43 ед.	14%
<b>Членение предложений</b>	37 ед.	13%
<b>Дословный перевод</b>	31 ед.	12%
<b>Антонимический перевод</b>	28 ед.	10%
<b>Конкретизация</b>	27 ед.	10%
<b>Модуляция</b>	20 ед.	8%
<b>Генерализация</b>	13 ед.	4%
<b>Компенсация</b>	10 ед.	3%