

ПРАВИТЕЛЬСТВО РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

на тему:

**Актуализация переводческих преобразований в профессиональном
и любительском англо-русском переводе**
основная образовательная программа магистратуры по направлению
подготовки 45.04.02 «Лингвистика»

Исполнитель:
Обучающийся 2 курса
Образовательной программы
«Синхронный перевод (английский язык)»

очной формы обучения
Седова Юлия Николаевна

Научный руководитель:
к. ф. н., доц. Петрова Е.С.

Рецензент:
к. ф. н. Скорнякова Э.Р.

Санкт-Петербург

2018

Оглавление

Введение.....	4
ГЛАВА 1. Профессиональный и любительский перевод: теоретические аспекты.....	10
1.1. Специфика кинотекста. Соотношение понятий «кинотекст» и «кинодискурс».....	11
1.2. Способы перевода аудиовизуальных текстов.....	16
1.3. Техники киноvideоперевода. Интерпретативно-коммуникативная модель.....	20
1.4. Проблемы художественного киноvideоперевода в теоретическом освещении.....	23
1.4.1. Экстралингвистические проблемы.....	23
1.4.2. Лингвистические проблемы.....	25
1.4.2.1. Перевод инвективных выражений.....	25
1.4.2.2. Передача лингвокультурных компонентов.....	27
1.4.2.3. Перевод терминов.....	29
1.4.2.4. Перевод комического.....	30
1.5. «Наивный» лингвист и «наивный» переводчик: кто они?.....	32
1.5.1. «Наивный» и профессиональный лингвист.....	32
1.5.2. Профессиональный переводчик и переводчик-любитель.....	34
1.5.2.1. Профессиональный переводчик.....	34
1.5.2.2. Индивидуальный и коллективный любительский перевод. К понятию «наивный» переводчик.....	34
Выводы по ГЛАВЕ 1.....	39
ГЛАВА 2. Исследование переводческих преобразований в профессиональном и любительском переводе.....	42

2.1. Инвективные выражения в профессиональном и любительском переводе	42
2.2. Лингвокультурные компоненты в профессиональном и любительском переводе	50
2.2.1. Аллюзии в профессиональном и любительском переводе.....	50
2.2.2. Реалии в профессиональном и любительском переводе	60
2.3. Терминология в профессиональном и любительском переводе.....	62
2.4. Комическое в профессиональном и любительском переводе.....	67
Выводы по ГЛАВЕ 2	71
Заключение	75
Список использованной литературы.....	80
Список использованных словарей.....	90
Список источников языкового материала	91
Список использованных сокращений	92
Приложения	93
Приложение 1	93
Приложение 2	94
Приложение 3	95
Приложение 4	96
Приложение 5	97

Введение

Издревле человек строил интуитивные догадки об окружающей его действительности. Язык, будучи неотъемлемым аспектом человеческого существования, также представляет собой объект рефлексии, даже на бытовом, повседневном уровне. Размышления о языке и метаязыке, интерес к различным видам языковой деятельности свойственны людям с развитым языковым сознанием. В связи с этим широкое распространение получил и любительский перевод, который становится все более популярной формой переработки языкового материала непрофессиональным лингвистом. В отличие от профессионала, любитель работает только с тем материалом, который либо представляется ему интересным, либо, по его мнению, не получил должного внимания.

В дореволюционной России переводчиками-любителями были многие представители дворянства, свободно владевшие иностранными языками. Они выполняли переводы художественных произведений для удовлетворения собственных эстетических потребностей, в соответствии с личными предпочтениями и увлечениями. А что же привлекает переводчиков-любителей в настоящее время? Можно предположить, что к указанной выше мотивации добавилась перспектива стать причастным к распространению любимого произведения, а также стремление завоевать популярность. Переводчики-любители заявляют о себе в самых разных видах перевода. Так, например, в сети Интернет имеются, как известно, многочисленные любительские переводы публицистической, научной литературы, документальных кинофильмов, однако количественно преобладают переводы художественной литературы и, в частности, художественных кинотекстов. По-видимому, притягательность этого материала обусловлена не в последнюю очередь тем, что в них представлен живой, современный диалог, художественно обработанный, но в то же время передающий непринужденность повседневного общения.

В целях выявления проблем, общих для указанных видов художественного перевода, а следовательно, релевантных для переводоведения, нами было произведено пилотное исследование профессиональных и любительских переводов художественных литературных текстов и кинотекстов. Материалом пилотного исследования стали: 1) книга Х. Филдинг «Дневник Бриджит Джонс» (*Bridget Jones's Diary*) в любительских переводах а) Г. Багдасарян и б) неизвестного переводчика; а также в профессиональных переводах а) М. Зориной б) А. Москвичевой; 2) книга Д. Брауна «Инферно» (*Inferno*) в коллективном любительском переводе сайта *Notabenoïd*, а также в профессиональном переводе В. О. Бабкова, В. П. Голышева и Л. Ю. Мотылева. Пилотное исследование позволило выявить узловые проблемы перевода, выполненного в рамках коммуникативно-интерпретативного подхода, такие как перевод фраз, характеризующихся наличием инвективных выражений, лингвокультурных компонентов, терминов, комического эффекта. Мы отдаем себе отчет в том, что общая проблематика художественного перевода далеко не ограничивается этими областями. Например, известную трудность представляет перевод каламбуров, диалектной речи, детской речи и другие моменты, но в центре данной работы оказались лишь те области, которые выявило пилотное исследование. Вместе с тем, не следует забывать и о различиях в переводческой технике между отдельными разновидностями художественного перевода. Так, при переводе литературных текстов у переводчика практически не существует ограничений, например, на использование метатекста (примечаний и сносок) или, как мы показали в одной из предыдущих работ, на объем переводимых фраз, чего нельзя сказать о втором популярном виде любительского перевода – переводе кинотекста, где сохранение исходной длины кинематографической фразы практически исключает возможность использования некоторых преобразований, в частности – описательного перевода [Седова 2016: 226]. В ходе исследования было принято решение сравнить переводческие стратегии

решения указанных выше узловых проблем в профессиональном и любительском переводе одноименных кинолент – «Дневник Бриджит Джонс» (*Bridget Jones's Diary*) режиссера Ш. Магуайр и «Инферно» (*Inferno*) Р. Ховарда.

Теоретическую основу работы составили труды отечественных и зарубежных ученых: В. И. Шадрина, Т. А. Казаковой, Е. С. Петровой, А. В. Корячкиной, И. С. Алексеевой, Г. Г. Слышкина, М. А. Ефремовой, Х. Диаса Синтаса, М. Снелл-Хорнби и других.

Актуальность исследования обусловлена, во-первых, тем, что оно выполнено в русле активно развивающейся лингвистической теории перевода, а именно в аспекте современной интерпретативно-коммуникативной модели перевода, а во-вторых, последовательным учетом человеческого фактора – личности переводчика профессионала и переводчика-любителя.

Работа выполнена на материале современных художественных киноvideопереводов: 1) англоязычная романтическая комедия «Дневник Бриджит Джонс» и два вида ее перевода на русский язык: дублированный перевод, подготовленный творческим объединением «Ист-Вест» и любительский, выполненный методом закадровой многоголосой озвучки; 2) англоязычный приключенческий фильм «Инферно» в дублированном переводе студии *CineLab SoundMix* и в «авторском» (любительском одnogолосом) переводе Андрея Гаврилова. При этом для анализа оригинальных художественных текстов использовались имеющиеся англоязычные транскрипты. Транскрипты русскоязычных переводов были составлены нами в целях настоящего исследования. Выбор такого материала был обусловлен результатами и выводами, полученными в ходе пилотного исследования, которое, как уже говорилось, показало узловые проблемы перевода речи персонажей художественного текста, в частности – кинотекста, и определило объект данного исследования.

Объектом исследования являются переводческие приемы и стратегии, использованные при переводе англоязычного кинотекста на русский язык в аспекте интерпретативно-коммуникативной модели перевода.

Предметом исследования являются фрагменты художественно обработанной диалогической и монологической речи, претерпевшие существенные изменения при профессиональном и любительском переводе на русский язык в связи с наличием инвективных выражений, лингвокультурных компонентов, терминов и комического эффекта.

Цель выпускной квалификационной работы – выявить соотношение между профессиональным и любительским переводом в когнитивном и прагмалингвистическом аспекте.

Осуществление данной цели предполагает выполнение следующих **задач**:

1. разработать понятие «наивный переводчик» и установить его соотношение с понятием «переводчик-любитель»;
2. охарактеризовать степень теоретической изученности одного из видов художественного перевода, а именно перевода художественного кинотекста, и его основных лингвистических и экстралингвистических проблем;
3. выявить в рамках интерпретативно-коммуникативной модели переводческие приемы и стратегии, актуализованные в профессиональном переводе художественных англоязычных кинолент;
4. выявить в рамках интерпретативно-коммуникативной модели переводческие приемы и стратегии, актуализованные в любительском переводе художественных англоязычных кинолент;
5. провести количественный анализ переводческих преобразований в деятельности переводчика-профессионала и переводчика-любителя;

б. квалифицировать выявленные переводческие преобразования с точки зрения достижения эквивалентности/адекватности перевода.

Решению поставленных задач способствовала комплексная методика исследования. Ведущими стали методы: метод сплошной выборки, описательный метод, метод анализа словарных дефиниций, метод сравнения и сопоставления, а также контекстологический, системно-структурный, прагмалингвистический и интерпретативно-коммуникативный методы.

Научная новизна заключается в установлении корреляции между применением переводческих трансформаций и личностью переводчика – профессионала или любителя.

Теоретическая значимость заключается в том, что работа вносит вклад в общую теорию переводоведения в плане изучения когнитивной деятельности переводчика-профессионала и переводчика-любителя.

Практическая значимость работы заключается в возможности использования рассмотренных в ней примеров при проведении лекций и семинаров по теории и практике перевода, а также при проведении переводческой практики.

Структурно выпускная квалификационная работа состоит из введения, двух глав и заключения. В теоретической главе исследуются основные виды, техники и проблемы межъязыкового перевода, в частности перевода художественного кинотекста, рассматриваются основные виды, техники и проблемы его перевода с одного языка на другой, вводится понятие «наивный» переводчик и уточняется понятие «переводчик-любитель». В исследовательской главе проводится анализ 21 фрагмента (широкий корпус примеров включает 177 фрагментов), изучаются способы профессионального и любительского перевода кинотекста с учетом его полисемиотичного характера, осуществляется сопоставительный анализ вариантов перевода.

Основные результаты исследования были представлены на XXI Открытой конференции студентов-филологов в СПбГУ (16-20.04.18) и

отражены в тезисах (в печати), а также в статье «К вопросу о соотношении профессионального и любительского перевода кинотекста», принятой к опубликованию сборником «Актуальные вопросы переводоведения и практики перевода» (выпуск 8, 2018).

ГЛАВА 1. Профессиональный и любительский перевод: теоретические аспекты

Перевод художественных текстов различных видов и жанров имеет многовековую историю, связанную не только с сугубо творческими, но и с внешними факторами. В XX-XXI вв. на перевод оказывают большое влияние факторы научно-технического прогресса, которые вызывают к жизни новые виды текстов и новые виды перевода. Примером тому служит художественный перевод аудиовизуальных текстов (АВТ), который заинтересовал ученых-лингвистов сравнительно недавно, в 1950-1960-х годах, и благодаря высоким темпам цифровой революции стал отдельной областью исследований [Díaz Cintas 2009b: 1].

Анализ ранних работ показал, что главными темами этих исследований были фигура профессионального переводчика, стадии перевода, различия между процессом дублирования и субтитрования, особенности процесса субтитрования [Hesse-Quack 1969; Reid 1978: 420-428; Reid 1983: 357-359].

В 1987 году в Стокгольме прошла первая конференция по субтитрованию и дублированию. Она дала мощный толчок для развития исследований в области аудиовизуального перевода (АВП). Итогом стал ряд крупных и значимых работ [Ivarsson 1992; Luyken 1991; Pommier 1988]. Этот период стал, образно говоря, «золотым веком» теории АВП, выросшей из потребностей практики и обогатившей теорию художественного перевода в целом. Проблематика художественного перевода непрерывно расширяется в связи с вниманием к АВП. В рамках АВТ рассматривается не только собственно лингвистический аспект перевода, но и прагматический. Появляются работы, которые изучают перевод юмора [Carra 2009], комплиментов [Bruti 2009], табуированной лексики [Fernández 2009]. Однако в отечественной лингвистике проблемы перевода художественного кинотекста долгое время оставались «на периферии внимания ученых» [Горшкова 2006: 6]. Более того, отдельные исследователи утверждают, что

этот вид перевода не подлежит объективной научной оценке вследствие ряда технических сложностей работы в данной области, особенно при отсутствии у переводчика монтажных листов (которые, добавим, могут значительно отличаться от собственно литературной основы фильма – его сценария), что влечет за собой проблемы лингвистического характера [Горшкова 2006: 6].

Как подвид художественного перевода, неразрывно связанный с техническим обеспечением, АВП получил свою субкатегоризацию, использующую ряд терминов, разграничение которых может представлять существенную трудность в силу смежности значения. Однако их можно расположить в иерархическом порядке: «экранный перевод» *screen translation* – любой текст, возникающий на экране устройства [O’Connell 2007]; «аудиовизуальный перевод» (*audiovisual translation*); «киноперевод» (*film translation*) [Горшкова 2006; Szarkowska 2017]. Общей семантической чертой этого ряда является полисемиотичность. В своей работе мы будем использовать термины «аудиовизуальный перевод» и более узкий термин «киновидеоперевод» (КВП).

1.1. Специфика кинотекста. Соотношение понятий «кинотекст» и «кинодискурс»

Является ли художественный фильм текстом в широком понимании этого термина? Это первый вопрос, который неизбежно встает перед исследователями АВТ. Е. Б. Иванова отвечает на него однозначно утвердительно. По её мнению, «кинофильм – это текст, то есть связанное семиотическое пространство» [Иванова 2001: 16]; фильм она определяет как «зафиксированную на пленке или другом материальном носителе последовательность кадров, представляющих собой фотографическое или рисованное изображение, обычно сопровождаемое звуковым рядом (речью, музыкой, шумами)» [Там же].

Кроме Е. Б. Ивановой, о кинофильме как о тексте писали в своих работах такие ученые, как Ю. Г. Цивьян, Ю. Н. Усов, Ю. М. Лотман, А. В. Федоров [Цивьян 1984; Усов 1980; Лотман 1998; Федоров 2000].

Семиотическая трактовка понятия кинофильма как текста вызвала к жизни такое направление исследований, как «грамматика киноязыка», изучающее структуру и комбинаторику различных знаков кинотекста [Arijon 1991].

Существует также более обширное понятие «медiateкст», которое, кроме кинотекста, включает в себя телефильмы, видеотексты, и компьютерные тексты, отличающиеся между собой целями и задачами, процентным соотношением аудио- и видеоинформации [Слышкин 2004: 24].

Безусловно, процитированные определения отражают основополагающие характеристики кинотекста, но никто из вышеупомянутых ученых не отметил его коммуникативную направленность и прагматическую ориентированность.

В кинотексте сосуществуют две семиотические системы: лингвистическая и нелингвистическая [Там же: 17].

Лингвистическая система кинотекста представлена не только устной составляющей, но и письменной. Письменный компонент представляют «титры и надписи, являющиеся частью мира вещей фильма – плакат, название улицы или города, вход и выход, письмо или записка» [Там же]. Титры подразделяются на инициальные, финальные и внутритекстовые. Последние чаще всего сообщают об изменении места или времени действия в фильме [Там же].

Нелингвистическая система включает в себя естественные (дождь, ветер, шаги) и технические (взрывы, крушения) шумы, жесты, мимику, пантомимику [Там же: 18].

Обратимся к итоговому определению «кинотекста» Г.Г. Слышкина и М.А. Ефремовой: «связное, цельное и завершенное сообщение, выраженное при помощи вербальных (лингвистических) и невербальных (иконических и/или индексальных) знаков, организованное в соответствии с замыслом коллективного функционально дифференцированного автора при помощи кинематографических кодов, зафиксированное на материальном носителе и

предназначенное для воспроизведения на экране и аудиовизуального восприятия зрителями» [Слышкин 2004: 32]. Данная дефиниция фиксирует полисемиотичность кинотекста – частую причину многих проблем, которые встают перед переводчиком кинофильма. Данная характеристика имеет особую значимость на стадии предпереводческого анализа и оформления окончательного варианта [Горшкова 2006].

Таким образом, собственно вербальный компонент текста художественного фильма, зафиксированный в сценарии и адаптированный для монтажных листов, является полноправным диалогическим или монологическим текстом, который в соответствии с исследовательскими целями правомерно рассматривать в том же ракурсе, что и любой художественный текст, в первую очередь драматургический. Перевод текстов, предназначенных для сцены и для кино, исследователи относят к области драматургического перевода [Основные понятия англоязычного переводоведения 2011: 60].

На основе жанрообразующих признаков АВТ (двухканальность восприятия, синхронность вербального и невербального элементов, воспроизводимость текста, предопределенную последовательность кадров) исследователи выделяют четыре его основных элемента: акустический вербальный (диалоги), акустический невербальный (естественные звуки и шумы), визуальный невербальный (изображение) и визуальный вербальный (субтитры) [Sokolі 2009: 38]. Четвертый элемент не всегда присутствует в АВТ именно в качестве субтитров, но за редкими исключениями наличествует в тексте, иногда принимая форму титров, а иногда – других текстовых вкраплений.

Существует несколько оснований для классифицирования кинотекстов. Во-первых, все кинотексты предлагается подразделять на кинотексты «линии Люмьера» (документальной направленности) и «линии Мельеса» (художественные). В ходе нашего исследования мы будем работать с художественными кинотекстами. Во-вторых, по общетекстовым признакам

кинотексты группируются на основе следующих признаков: по адресату (основываясь на возрастном признаке и на степени закрытости реципиента); по адресанту (на профессиональный и любительский); по степени оригинальности сценария (оригинальный, сиквел, приквел, сайдквел); по жанру; по ценности для данного лингвистического сообщества (прецедентный – непрецедентный) [Слышкин 2004: 40].

Родство кинотекста и литературного текста ученые усматривают в области таких характеристик, как связность, членимость, проспекция и ретроспекция, антропоцентричность, локальная и темпоральная отнесенность, информативность, системность, целостность, модальность, прагматическая направленность [Там же: 31]. Однако в плане перевода В. К. Ланчиков усматривает пропасть между кинопереводом и художественным переводом в связи с тем, что требования к переводу фильмов, по его мнению, гораздо ниже, чем, например, к переводу книги [Киноперевод: мало что от Бога, много чего от Гоблина 2005: 52]. Но это мнение представляется спорным: очевидно, оно основано на дублированной кинопродукции эпохи «видеосалонов», когда переводы зачастую выполнялись наспех лицами, не имеющими специальной подготовки (см. ниже, 1.5.2.2). В свою очередь, нельзя не согласиться с объективным наблюдением П. Р. Палажченко о том, что сохранение визуальной синхронии при дубляже приводит к допущению больших вольностей, чем при письменном переводе художественного текста [Там же: 56].

Применив несколько модифицированную транслатологическую классификацию текстов И. С. Алексеевой [Алексеева 2008: 70], мы можем определить художественный кинотекст как пограничный между примарно-эмоциональным и примарно-эстетическим.

Таблица (1) - Художественный кинотекст и смежные типы текстов

тип текста	вид инф-ции	источник	реципиент	мера перев-ти
------------	-------------	----------	-----------	---------------

	ко г	опе р	эмо ц	эсте т	кол л	груп п	ин д	кол л	гру пп	ин д	I	II	III
художественный кинотекст	-	-	+	++	-	+	++	+	+	++	-	-	+y
документальный кинотекст	++	-	+	+	-	+	+	+	+	+	+	-	+y
художественный текст	-	-	+	++	-	-	+	-	-	+	+	+	+
публичная речь	+	+	++	-	+	-	-	+	-	-	+	+	+y
комикс	-	-	+	++	-	+	++	+	+	+	+	-	+
театральный текст	-	-	+	++	-	-	+	+	-	+	-	-	+y

Итак, как видно из Таблицы 1, художественный кинотекст имеет ряд схожих характеристик со смежными типами текстов. Однако совокупность признаков позволяет нам выделить его в отдельный вид. Наибольшее количество общих черт обнаружено с комиксом и театральным текстом. Причиной тому может являться полиосемиотичный характер данных разновидностей текстов. Кроме того, по мере переводимости художественный кинотекст близок всем представленным в таблице типам текстов, однако, с документальным кинотекстом, публичной речью и театральным текстом их роднит еще и устная форма бытования. Наиболее близким «братом» художественного является театральный кинотекст. Полученные выводы являются важными для данной работы, так как позволяют выявить коммуникативные и транслатологические особенности объекта нашего исследования – кинотекста.

Киноповествование организуется по уровням. Минимальный уровень представлен кадром, который Ю. М. Лотман называет «основной единицы композиции киноповествования», а также «единицей кинозначения» и уподобляет его фонеме. Соответственно первый уровень – монтаж кадров – построение цепочки фонем. Они в свою очередь образуют слова и

предложения – кинематографические фразы (второй уровень). На третьем уровне фразовые единства соединяются в цепочки, образуя киноповествование, из которого выстраивается четвертый уровень – сюжет [Лотман 1998: 345].

Стоит также отметить, что наравне с термином «кинотекст» часто используется другой – «кинодискурс». Эти понятия несут в себе множество схожих характеристик, поэтому не всегда удается установить их четкое разграничение. Однако, на основе анализа многочисленных работ, представляется возможным сделать вывод о том, что кинотекст является лишь частью кинодискурса. В свою очередь кинодискурс – многослойный концепт, который, помимо кинотекста, включает взаимодействие автора и реципиента, многочисленные интерпретации, межкультурную и межкультурную обусловленность восприятия, а также ряд других экстралингвистических факторов и интертекстуальность [Зарецкая 2010; Назмутдинова 2008; Самкова 2011].

1.2. Способы перевода аудиовизуальных текстов

Способы перевода любых разновидностей художественного текста чрезвычайно многообразны. На наш взгляд, именно в потенциале к различным видам перевода выявляется различие между литературным художественным и аудиовизуальным текстами. Существует множество различных способов передачи АВТ, и иногда между ними трудно провести четкую грань. Некоторые исследователи выделяют более десяти разновидностей перевода АВТ. Мы рассмотрим несколько таких способов и попытаемся разграничить термины.

Американо-русский исследователь М. Берди выделяет пять видов киноперевода: синхронный перевод (переводчик впервые видит фильм вместе со зрителем); одоголосый перевод; перевод на два голоса с сохранением звукоряда оригинала; полный дубляж (а конкретно переводы, которые озвучиваются профессиональными актерами, а сам перевод оформляется синхронно с артикуляцией исходного языка (ИЯ); титры.

Журналист отмечает, что каждый вид допускает свою степень вольности [Киноперевод: мало что от Бога, много чего от Гоблина 2005: 57]. На наш взгляд, данная классификация информативна, но не совсем систематична, так как за основу выделения отдельных видов берутся неоднородные признаки, а первые три вида являются разновидностями одного – закадрового перевода (voice-over).

В трудах Э. О’Коннелл способы перевода АВТ подразделяются на субтитрование и переозвучание (revoicing). Переозвучание, по мнению ученого, является универсальным термином для обозначения любого устного перевода АВТ. Оно включает в себя несколько разновидностей: дублирование (dubbing), закадровый перевод (voice-over), комментирование (narration), свободное изложение (free commentary) [O’Connell 2007: 123].

Наиболее распространенными способами перевода кинофильмов являются дублирование и субтитрование. С одной стороны, создание субтитров – более дешёвый и быстрый процесс. Но с другой стороны, субтитрование нарушает видеоструктуру, а дублирование – нет. Однако при дублировании возможно изъятие целых сцен из фильмов, изменение смысла диалога. Причины для внесения таких коррективов могут быть разные, начиная с так называемой «подгонки» под свой язык, и заканчивая политической цензурой [Там же: 125-127].

Х. Диас Синтас останавливается на трех основных разновидностях перевода АВТ: дублирование, снабжение субтитрами и закадровый перевод [Diaz Cintas 2009]. Мы в своей работе будем опираться именно на эту классификацию, так как, на наш взгляд, она является наиболее общей и точной.

Трудно сказать, какой из видов АВТ предпочтительнее. Я-Э. Твейт провел опрос на Каннском кинофестивале, предлагая ответить на вопрос: дубляж или субтитры? Двадцать три человека из двадцати пяти отдали свой голос в пользу субтитров [Tveit 2009: 91-93]. Данные факты свидетельствуют о том, что ни среди ученых, ни среди зрителей нет единого мнения о лучшем

способе киноперевода. Но ведущими, безусловно, являются субтитрование и дублирование.

Перевод с помощью субтитров имеет свои недостатки и сложности. Такой способ перевода предполагает смену видов речевой деятельности. Очевидно, что при переходе от устной к письменной речи происходит потеря информации. Например, последняя едва ли может передать то, что несут в себе логические ударения, ритм, интонации, незаконченные предложения. Ещё одной слабой стороной субтитров является опасность их наложения на другие текстовые вкрапления. Однако субтитры препятствуют потере фильмом аутентичности [Tveit 2009: 85-91].

Как же выглядят идеальные субтитры? По мнению П. Георгакополоу, главный признак хороших субтитров – точность и читаемость. Они не должны занимать больше 20% экрана. Если визуальный элемент несёт на себе более важную нагрузку, то нужно сделать субтитры компактнее, чтобы оставить время зрителю уследить за всеми событиями, но когда суть заключается в словах, то субтитры должны быть наиболее полными. Кроме того, субтитрование требует использования понятных и простых грамматических конструкций, потому что остальное компенсирует видео [Georgakopoulou 2009: 21-25]. Подводя итоги, П. Георгакопоулоу отмечает, что при переводе следует учитывать функции фразы по отношению к сюжету, коннотации, целевую аудиторию ИЯ, а также ограничения, налагаемые жанром «медиа» [Там же: 29-33].

Процесс субтитрования включает два этапа. Первый этап заключается в компрессии исходного текста. Прежде всего, упраздняются фатические элементы, обращения, повторы и коннекторы. Могут опускаться также пространственно-временные маркеры, эксплицитно отражаемые видеорядом, показатели модальности, образные средства. На втором этапе подбираются компактные формы выражения, с соблюдением грамматического оформления и стиля реплик кинодиалога [Горшкова 2017, 2018].

Безусловно, процесс дублирования сопровождается еще более значительными трудностями. Первая группа сложностей связана с сохранением визуальной синхронии (например, синхрония движения губ и произносимого текста). Вторая – с поддержанием звуковой синхронии (схожесть голосов, интонационных характеристик и национальных особенностей, таких как передача диалекта или акцента). И в последнюю группу входят проблемы, связанные с синхронией содержания [Whitman-Linsen 2007: 130].

Подход к переводу того или иного фильма во многом определяется культурой страны-производителя. В соответствии с такой точкой зрения, А. Жарковска, подразделяет киноперевод на два основных вида, называя дублирование формой доместикации (*domestication*), а субтитры – формой форенизации (*foreignisation*). Доместикация – это приспособление к традициям и нормам родной культуры, а форенизация – максимальное сохранение иностранного колорита [Szarkowska 2017]. Отметим, что термины доместикация и форенизация применительно к общему переводу были впервые предложены Л. Венути [Venuti 1995, 1998].

В наш век толерантности и стремления к обеспечению единой среды, в которую будут включены люди с ограниченными возможностями, появились новые модусы КВП: аудиописание для слабовидящих и субтитрование для слабослышащих. При тифлокомментировании в промежутке между диалогами вводятся пояснения действий, языка жестов, выражений лиц. Аудиописание подобного рода составляется зрячим переводчиком, затем комментируется и корректируется незрячим экспертом и лишь затем окончательно редактируется зрячим специалистом [Martínez Sierra 2012: 119; Veneske 2004: 78–80]. При создании субтитров для глухих, помимо титров, используют выделение говорящего цветом, внесение информации паралингвистического характера (например, надписей «смех», «аплодисменты», «стук»). [Díaz Cintas 2009a: 6].

Как уже было сказано, модус перевода часто определяется традицией перевода сложившейся в той или иной стране. Можно с уверенностью сказать, что преобладающий способ КВП в России – дублирование. Так как этот способ является наиболее дорогостоящим, то, как правило, существует не более одного профессионального перевода. Однако, все более распространенным становится явление, которое Х. Диас Синтас называет *fandub* и *fansubs* [Díaz Cintas 2017].

Процедура дубляжа включает в себя следующие шаги: перевод; редакция и укладка (зачастую с целью снижения затрат на перевод киноленты укладка вверяется человеку, не имеющему достаточных знаний ИЯ, результатом чего становятся смысловые расхождения исходного текста и переводного текста [Chaume 2004: 65; Mälzer 2012: 115; Whitman-Linsen 1992: 63–64]); интеграция перевода в киноленту (озвучка и перезапись с наложением с наложением шумов и музыки) [Корячкина 2017: 60-65].

На современном этапе информация об иностранных кинолентах и сведения о переводческих студиях и командах специалистов очень ограничены. Наблюдается нерегулярный характер указания конкретных названий студий и имен переводчиков [Там же: 66-67]. По мнению К. Ю. Леонтьевой, в России «статистическая отчетность киносети носит ярко выраженный фрагментарный характер» [Леонтьева 2008: 405]. Причиной подобной ситуации является «разрушение единой системы управления кинопрокатом и киносетью страны и прекращение обязательного сбора статистической информации» [Там же].

1.3. Техники киноvideоперевода. Интерпретативно-коммуникативная модель

На основе сравнения художественного кинотекста с родственными ему видами текстов, в первую очередь художественных, мы можем заключить, что его перевод – это в первую очередь сплав драматургического и литературно-художественного перевода (перевод аллюзий, метафор, реалий

и авторских выражений); вместе с тем, как и литературный текст, кинотекст может включать различные вкрапления других функциональных стилей: публицистического (перевод газетных заголовков, перевод новостных выпусков в пространстве кинофильма), научного, обиходно-бытового и даже пользоваться приемами устного синхронного перевода [Snell-Hornby 1997: 286]. А значит, КВП, как мы показали ранее, представляет собой прагмаориентированное структурное преобразование речевого сообщения, результатом которого становится комплексное изменение плана выражения, представленного визуальной и звуковой знаковыми системами и письменным и устным модусом текстовой системы; а также незначительные модификации плана содержания под влиянием технических и социокультурных ограничителей с учетом полисемиотичности текста, simultанного присутствия вербальных и невербальных компонентов, а также многоплановости воплощения комплексной идеи автора (на диегетическом и недиегетическом уровнях), отраженной в материале, несомненно обладающем художественной ценностью [Седова 2018].

Методы любого перевода, безусловно, определяются господствующими тенденциями. В настоящее время наметились следующие доминанты: языковая стандартизация (общая нейтрализация любых возможных девиаций); доместикация и экспликация (разъяснение любых неоднозначных мест). Сохранение лексико-грамматических особенностей ИЯ в переводящем языке (ПЯ) уходит на второй план [Goris 1993: 169-185].

Согласно П. Ньюмарку, существуют два основных подхода к переводу: коммуникативный и семантический. Коммуникативный – реципиенто-ориентированный способ; семантический, напротив, может быть охарактеризован как лингвоцентрический [Newmark 1981].

Ключевыми понятиями техники киноперевода являются «метод» и «переводческий прием». Ученые предлагают разные определения, но мы будем опираться на следующие: метод – «общий принцип переработки оригинала, который находит выражение на микротекстуальном уровне в виде

совокупности переводческих приемов» [Корячкина 2017: 81]; переводческий прием – «тактическое решение, осознанно или неосознанно принятое переводчиком по объективным или субъективным причинам в ходе применения некоторой стратегии, реализация которого может происходить алгоритмическим или эвристическим образом» [Там же].

Существует множество классификаций переводческих приемов, но в целом все они описывают одни и те же преобразования лишь с небольшими вариациями в распределении операций по классам и используемой терминологии [Гарбовский 2007: 386].

А. В. Корячкина подразделяет все методы перевода на три типа: буквальный, трансформационно-семантический и интерпретативно-коммуникативный (нелинейный). Данные типы разграничиваются на основе единицы перевода и приемов. Первые два рассматривают единицу перевода (лексему – в буквальном методе; семантико-структурный элемент – в трансформационно-семантическом) в рамках предложения. Интерпретативно-коммуникативный тип выходит на уровень дискурса и единственный из трех не предполагает деления приемов на грамматические и лексические.

В качестве примера трансформационно-семантического метода может быть названа классификация А. В. Вишневого. В рамках данной типологии приемы распадаются на две большие группы: лексические и грамматические. К первому блоку исследователь-переводовед относит обобщения, конкретизацию, смещение, смысловое развитие, метонимический, метафорический и антонимический перевод, конверсию, целостное переосмысление, а также компенсацию; ко второму – перестановки, замены, случаи членения и объединения высказываний, опущения и добавления [Вишневский 2009:132-145].

Классификация А. Д. Швейцера является ступенью на пути формирования интерпретативно-коммуникативного метода перевода. Ученый выделяет трансформации, связанные с компетентностным и

референциальным подуровнями семантической эквивалентности; с прагматическими аспектами, а также некоторые специфические виды преобразований, связанные со стилистикой текста – стилистические модификации, тем самым подразделяя их по уровням эквивалентности. Предполагается, что использование трансформации каждого последующего уровня способствует достижению эквивалентности также и на предыдущих [Швейцер 2009: 122-144, 172-178].

Интерпретативно-коммуникативные преобразования включают в себя: субституцию, адаптацию, модуляцию (антонимический перевод, конверсную замену и смысловое развитие на основе отношений обусловленности), целостное преобразование и компенсацию, а также опущение и добавление [Швейцер 1973; Lederer 1994; Seleskovitch 1993, 1995]. Учитывая специфику кинодискурса, А.В. Корячкина дополняет данный перечень новым приемом – дискурсивным преобразованием. Данный способ представляет собой «синтагматическую ассоциацию высказываний в обход реально звучащего речевого стимула с ориентацией на обеспечение когерентности аудиовизуального смыслового целого в рамках ближайшего контекста» [Корячкина 2017: 253].

На наш взгляд, интерпретативно-коммуникативный метод перевода наиболее полно учитывает специфику диалогической речи, поэтому в нашем исследовании мы будем использовать его при анализе и группировке материала.

1.4. Проблемы художественного киноvideоперевода в теоретическом освещении

В силу вышеописанных ингерентных признаков, КВП готовит ряд трудностей для переводчиков. Их можно на две большие группы.

1.4.1. Экстралингвистические проблемы

Сложности перевода кинолент могут быть обусловлены рядом следующих экстралингвистических факторов:

1) **технический аспект:** быстрый темп обмена репликами, случаи смешивания речи с характерными звуками и музыкой [Díaz Cintas 2009b: 4]; монтажный текст не всегда является полным, шумовой фон препятствует распознаванию отсутствующих в нем фраз [Снеткова 2017]; технические ограничения субтитрования, например, длина строк и количество символов [Hurtado de Mendoza Azaolo 2009].

2) **бюджет, выделенный под локализацию фильма для нового рынка:** например, чтобы снизить затраты на переводчиков, фильмы для неанглоязычных стран зачастую переводят сначала с ИЯ на английский, а потом – с английского на ПЯ, при таком порядке значимая часть смысла теряется [Longo 2009: 99].

3) **невербальная составляющая АВТ:** трудным может оказаться перевод фразы, сопровождаемой характерным жестом [Снеткова 2017]. При субтитровании часто возникает необходимость вербализовать невербальные компоненты с помощью одного из трех вариантов экспликации: добавления (междометий, показателей вежливости (*politeness markers*), наречий, дискурсных модификаторов (*discourse modifiers*), обстоятельственных слов), уточнения (переноса информации, которую несет в себе, например, интонация, в коннотативное значение слов) и переформулировки (эксплицирования в субтитрах глубинных смыслов фильма) [Perego 2009: 58-69].

4) **социально-культурная окрашенность киноленты:** наличие специфических аллюзий и национальных метафор [Снеткова 2017; Hurtado de Mendoza Azaolo 2009: 70-83]; перевод киноленты для жителей одной и той же страны из-за разительных диалектных отличий [Longo 2009: 99-109]; появление в киноленте вариантно-концептуализируемых (в разных культурах персонажи оцениваются одинаково, но мотивировка для этого разная), контрастивно-концептуализируемых (персонажи оцениваются диаметрально противоположным образом) и лакунарных (чуждых или

неактуальных) персонажей [Слышкин 2004: 87-92]; отсутствие тематической актуальности кинофильма на уровне эпизодов или целых сюжетных линий [Там же: 94-101]; лакуны одного их четырех видов: а) субъектные (обусловленные национально-культурными особенностями коммуникантов), б) деятельностно-коммуникативные (связанные с национально-культурной спецификой деятельности), в) культурного пространства, г) текстовые (мотивированы спецификой текстов) [Сорокин 2006: 379].

При решении данных трудностей переводчик во всех своих действиях должен ориентироваться на главную цель КВП – сохранение замысла оригинала, образов персонажей и целостности произведения [Снеткова 2017].

1.4.2. Лингвистические проблемы

Собственно лингвистические проблемы перевода, как мы отметили, сходны для различных видов художественного перевода, хотя их дистрибуция и частотность возникновения могут различаться.

1.4.2.1. Перевод инвективных выражений

Каждый язык характеризуется наличием своего собственного слоя этически сниженной лексики, который бывает несопоставим с инвективами другого языка, другой культуры. Более того, точно почувствовать силу того или иного бранного выражения способен только носитель языка. Эта проблема была затронута на круглом столе в редакции журналы «Мосты». Так, например, Д. М. Бузаджи говорит, что если переводить каждое грубое слово матом, то получится «отсебятина», которая в переводе присутствовать не должна [Киноперевод: мало что от Бога, много чего от Гоблина 2005: 54-55]. Д. И. Ермолович признает, что американцы часто употребляют бранные выражения, но русский мат «грязнее и больнее бьёт по ушам» [Там же: 60]. М. Берди с ним совершенно согласна и добавляет, что русский мат и так называемые *four-letter words* разные вещи. Их функции и ситуации употребления не всегда совпадают. В английских фильмах такая лексика

обычно указывает на социальную принадлежность персонажа, а в российских – на целый спектр разнообразных функций [Киноперевод: мало что от Бога, много чего от Гоблина 2005: 60].

Данная проблема, безусловно, не осталась без внимания зарубежных ученых. Так, например, О. Гарцоника и А. Сербан проанализировали перевод ругательств при снабжении греческих фильмов английскими субтитрами и пришли к выводу, что инвективы при субтитровании принято смягчать. Такое положение объясняется тем фактом, что написанное обладает большей силой воздействия, чем сказанное. Однако многократные приемы компенсации позволяют сохранить целостность и исходные черты образа: в одном месте бранную лексику смягчают, затушевывают, в другом – напротив, добавляют [Gartzonika 2009: 239-250].

В дублировании наметились две ведущие тенденции перевода инвектив: смягчение и приближение к оригиналу. При возможности все-таки стоит избегать неестественных фраз, эвфемизмов и калькированных конструкций, особенно если в ПЯ существуют свои идиосинкразические выражения. Дело в том, что инвективы обладают чрезвычайно сильной прагматической направленностью, а её сохранение – основная цель КВП [Fernández 2009: 225].

Иногда проблема перевода табуированной лексики обретает более комплексный характер: например, в комических фразах и выражениях [Carra 2009: 133-141]. В данном случае нет единого подхода, и переводчик в выборе стратегии должен учитывать конкретную ситуацию.

Проблема перевода инвективных выражений является областью научных интересов многих отечественных исследователей. По мнению В. С. Модестова, бранная лексика – «это одна из форм материализации эмоций, а также специфический способ установления и разрушения контактов» [Модестов 2006: 244]. Она может быть представлена грубыми восклицаниями, междометиями, словесными формулами, идиоматическими выражениями. При работе с таким пластом лексики переводчик может

прибегнуть к одному из следующих вариантов: прямой перевод; поиск семантических соответствий; замена текста подлинника текстом придуманным или подобранным переводчиком по модели оригинала; использование «срединной» части синонимического ряда бранной лексики; использование эвфемизмов; замена табуированной лексики на слова-суррогаты; использование иносказания, намеков; сочинение собственных словоформ; замена "грязных богохульств" на инвективы той же эмоциональной заряженности и семантической направленности, но другого лексического ряда; использование грамматических и фонетических возможностей родного языка; замена неблагозвучных и оскорбительно звучащих имен собственных при их транслитерации или транскрибировании на родной язык; использование возможностей этикета родного языка; пропуск наиболее неприемлемой для глаза и слуха части известной или понятной из контекста инвективы.

Удачный перевод бранной лексики невозможен без знания контекста, языковых тонкостей и этнокультурных нюансов [Модестов 2006: 249-257].

1.4.2.2. Передача лингвокультурных компонентов

АВТ неразрывно связан с культурой страны-производителя фильма, что становится причиной ряда сложностей, встающих перед переводчиком кинотекста. Одной из трудностей становится передача **реалий**. Некоторые страны склонны одомашнивать данные текстовые единицы или вовсе опускать их, что существенно снижает качество перевода [Gottlieb 2009: 21-43].

Работа с **комплиментами** представляет собой сложность, так как они являются собой специфические формы вежливости и подвержены культурным и социолингвистическим вариациям в зависимости от возраста и пола. Наиболее распространенными при переводе данных единиц приемами являются опущение и сокращение; к сожалению, очень редко специалисты стремятся сохранить комплимент при переводе и эксплицируют невербальные компоненты [Bruti 2009: 226-239]. Сложность представляет и

гендерный аспект киноперевода: нужно учитывать роли, приписываемые мужчине и женщине в определенном обществе [Carra 2009: 134; De Marco 2009: 176-196]. Стоит отметить, что существует ряд стратегий для передачи лингвокультурных компонентов кинотекста: **опущение, буквальный перевод, заимствование, эквивалент, адаптация, генерализация, экспликация (объяснение)** [Tomaszkiewicz 1993: 223-227].

Одним из наиболее сложных культурных элементов при переводе являются **аллюзии**. И. Р. Гальперин дает следующее определение данному термину: «Аллюзии – это ссылки на исторические, литературные, мифологические, библейские и бытовые факты. Аллюзия не сопровождается указанием на источники» [Гальперин 2012: 58]. М. И. Киосе рассматривает аллюзию как стилистический прием, который состоит в «преднамеренном включении в текст лексических единиц, выполняющих номинативную функцию, и цитат, косвенно соотносящихся с фактами социального развития общества и носящих эмоционально-оценочный характер» и является «одним из важнейших приемов создания образной импликации» [Киосе 2002: 231]. Осознание присутствия в тексте аллюзии доступно не каждому члену культурного и языкового сообщества [Irwin 2002: 521]. Данный прием тесно связан с феноменом интертекстуальности [Kristeva 1980]. Источниками аллюзии могут стать мифы, библейские герои, названия и персонажи литературных произведений, цитаты, исторические факты, объекты невербального искусства, кинофильмы, песни, рекламы, события повседневной и общественной жизни, объекты устной культуры [Киосе 2002: 236].

В фильме данные единицы могут служить для того, чтобы задать определенную тему, создать юмористический эффект, охарактеризовать героя или указать на качество отношений между ними [Salehi 2013: 25-28].

Существует ряд рекомендаций по переводу аллюзий:

- 1) со стершейся аллюзией нужно работать как с идиомой;

2) при работе с конкретной аллюзией следует придерживаться традиции по ее переводу в ПЯ, если таковая существует.

3) при переводе непривычной для ПЯ аллюзии рекомендуется либо воспользоваться внешними (кавычки) или внутренними (стилистический контраст) маркерами, либо заменить ее на более естественную для данной культуры отсылку. При невозможности применения вышеуказанных способов можно воспользоваться перефразированием, опущением и компенсацией [Leppihalme 1994: 107, 114-126].

1.4.2.3. Перевод терминов

Кинофильмы – это отражение той или иной реальности. Поэтому и язык видеоряда отражает специфические черты воспроизводимого в нем мира. Например, кинолента о буднях молодежи будет наполнена сленгом, о работниках скорой помощи – медицинской терминологией. Для неподготовленного в определенной профессиональной области переводчика работа с терминами может оказаться нелегким испытанием.

К. Я. Авербух и О. М. Карпова определяют «**термин**» следующим образом: «элемент терминологии (терминосистемы), представляющий собой совокупность всех вариантов устойчиво воспроизводимой синтагмы или неязыкового знака, выражающих специальное понятие определенной области деятельности» [Авербух 2009: 16].

Несмотря на то, что многие ученые настаивают на однозначности данной лексической единицы [Там же: 40], ее перевод за пределами научной литературы представляет большую сложность, так как не во всех языках имеется терминологический эквивалент для каждого термина [Влахов 1980: 274].

Трудности связаны с идентификацией термина в общеязыковой среде, с наличием омонимов среди нетерминов, существованием «ложных друзей переводчика» и с прозрачностью внутренней формы, из-за которой он сливается с соседними словами [Там же: 275-277].

Главный принцип при работе с данными лексическими единицами звучит следующим образом: термин переводится термином. Однако термин-эквивалент в ПЯ может отсутствовать. В данном случае приемлемыми считаются следующие способы перевода: замена синонимом, генерализация, нулевой перевод [Влахов 1980: 285-286]. Современные зарубежные исследователи дополняют этот список, выделяя адаптацию, языковое расширение, компенсацию, субституцию [Molina 2002: 498-512].

Сложности при передаче терминов в кинотексте могут возникнуть из-за необходимости сохранения синхронизации и из-за ограниченности сроков выполнения перевода, за которые специалист должен ознакомиться с совершенно новой для него сферой терминологии [Lozano 2009: 84].

1.4.2.4. Перевод комического

Главная сложность передачи комического эффекта (КЭ) заключается, прежде всего, в трудности его дешифрования.

Существуют следующие способы индикации КЭ в художественном тексте, на которые может опираться переводчик: анализ жанровой принадлежности, обращение к классификациям создания средств комического, анализ авторских ремарок, вербальная (а в КВП – еще и аудиальная, и визуальная) индикация. Однако ни один из способов не демонстрирует регулярной надежности в распознании КЭ, а, следовательно, не может быть принят за неопровержимое доказательство присутствия комического в тексте [Наговицына 2016: 53].

Основными видами комического традиционно считаются юмор и сатира, «которые дифференцируются по типу эмоционального отношения к объекту или фрагменту действительности <...>: от мягкой беззлобной критики, снисхождения в юморе, до бескомпромиссного развенчания, обличения и осмеяния в сатире». Ирония признается как переходное явление между юмором и сатирой [Антонио 2009: 10].

Стоит также отметить, что в основе КЭ лежит ситуативная амбивалентность – «возможность двойкой трактовки одного и того же

контекста, совмещающего два или более сценария, часть ситуативных признаков которых находится в отношении оппозиции» [Наговицына 2016: 79].

Переводчик может встретить следующие типы шуток: универсальные (*international jokes*); культурно-ориентированные (*national culture-and-institutions jokes*); шутки национально- специфической тематики (*national-sense-of humour jokes*); игра слов (*language-dependent jokes*) и комплексные шутки, являющиеся комбинацией двух или более других типов (*complex jokes*); для КВП к ним добавляется визуальный юмор (*visual jokes*) [Zabalbeascoa 1993, 2005].

При работе с комическим перевод может выполняться на двух уровнях: а) на микротекстовом уровне – использование комического эквивалента, оригинального созданного КЭ, функционального аналога, стилистической замены или компенсации; б) на макротекстовом уровне – функциональный перевод, обеспечивающий качественно-количественную передачу КЭ [Наговицына 2016: 83].

Исследователи выделяют множество способов решения рассмотренных выше экстралингвистических и лингвистических проблем перевода, однако основной целью переводчика остается достижение адекватности перевода, а именно обеспечение наиболее полного воспроизведения прагматического эффекта оригинала, что способствует качественно-количественной передаче коммуникативного акта на другом языке [Шадрин 2017; Швейцер 2009]. Адекватность также включает в себя понятие эквивалентности – достижения семантико-структурной близости между ИЯ и ПЯ [см. Рецкер 2004].

Однако большую роль в переводческом процессе играют не только лингвистические (функционирование языковых знаков в исходном тексте), но также информационные (соотношение исходного и переводного текста) и психологические (личность переводчика) факторы. Неизбежно переводчик постоянно совершает оценочные действия: дает общую и личную оценку с позиции читателя и соавтора. Внутренняя речь переводчика и

эмоциональный аспект (например: переводчику не нравится исходный текст – отрицательная эмоциональная реакция) также накладывают свой отпечаток на процесс и результаты перевода. Поэтому особо важным представляется человеческий фактор при переводе, а именно личность переводчика. Этот аспект во многом определяет переводческие интерпретации и выбор стратегий перевода [Казакова 2006: 123-215].

1.5. «Наивный» лингвист и «наивный» переводчик: кто они?

1.5.1. «Наивный» и профессиональный лингвист

Наивному сознанию (не владеющему определенными знаниями и представлениями) свойственны попытки объяснить для себя те или иные особенности окружающего мира. Язык – неотъемлемая часть мира, следовательно, стремление найти обоснование лингвистическим явлениям и закономерностям выглядит вполне логичным. Подобное поведение в науке получило название «наивная лингвистика» (*folk linguistics, popular linguistics*) [Соколова 2016: 33].

Термин был впервые введен в 60-е годы XX века Г.М. Хенигсвальдом, исследователь определил его как «бытовые реакции и воззрения на протекающие в языке процессы» [Hoenigswald 1966: 20]. До введения этого термина ученый изучал динамику естественного языка [Hoenigswald 1960].

Интерес к данному явлению прослеживается и в работах некоторых отечественных лингвистов начала XX века [Шор 2010].

Многие считают, что человек является прирожденным «наивным» лингвистом, так как стремления объяснить языковые закономерности присущи человеку с детства [Выготский 2014; Леонтьев 2014; Лурия 1998], школа же, по мнению А. А. Зализняка, развивает эти заложенные природой способности, так как предметная программа преимущественно базируется на собственных размышлениях ученика [Зализняк 2009: 17]. В научных работах встречаются термины «наивная лингвистика» [Hoenigswald 1966; Соколова 2016; Петрова 2002, 2007], «любительская лингвистика» [Зализняк 2009],

«бытовая лингвистика» [Полиниченко 2012], но все они обозначают единый концепт.

Кого же можно назвать «наивным лингвистом»?

По мнению Е.С. Петровой, это «носитель языкового сознания, рассуждающий о фактах языка и речи с сугубо житейских, а не научных позиций» [Петрова 2006: 52]. «Наивный» лингвист также может быть автором комических «квазипереводов», которые, помимо метаязыковых представлений, отражают лингвоэтнические стереотипы общественных групп [Петрова 2002: 368].

«Наивный» лингвист – это создатель, и первый исследователь языка, автор оценочных суждений о собственном и чужом языке, его представления отличаются стереотипностью и метафоричностью [Кашкин 2007: 119-121].

Многие ученые отмечают схожесть между языковой картиной обыденного сознания и мифологической моделью. Как и миф, наивные представления являются попытками приспособиться к действительности и не имеют рационального обоснования [Кашкин 2007; Улыбина 2001].

Таким образом, «наивный» лингвист – это человек, испытывающий потребность в объективизации и интерпретации происходящих в языке процессов, но не имеющий достаточных знаний и подготовки для обоснованно-достоверного ответа на возникающие вопросы, а именно – представитель начального этапа развития лингвистического мышления.

Однако парадокс заключается в том, что каждый профессиональный лингвист (человек, получивший высшее лингвистическое образование) может при определенных обстоятельствах превратиться в «наивного» [Кашкин 2007: 119; Петрова 2007: 339-342]. Так же и человек с высоким уровнем образования (но не лингвистического) при условии знания терминологии может давать вполне обоснованные оценки фактам языка и речи [Петрова 2007: 339-342]. Следовательно, граница между бытовой и профессиональной лингвистикой очень нечеткая, и прямое их противопоставление не представляется возможным.

1.5.2. Профессиональный переводчик и переводчик-любитель

1.5.2.1. Профессиональный переводчик

Мы настолько привыкли к понятию «профессиональный перевод», что редко задумываемся о его значении и обычно воспринимаем его как данность.

В толковом переводоведческом словаре Л. Л. Нелюбина мы обнаружили следующее толкование: «Особая языковая деятельность, направленная на воссоздание подлинника на другом языке, деятельность, которая требует специальной подготовки, навыков и умений» [Нелюбин 2003: 171]. Следовательно, профессиональный переводчик – «специалист, настолько хорошо владеющий данным иностранным языком, что сам он совершенно не нуждается в переводе для понимания данного текста» [Там же]. Таким образом, по мнению Л. Л. Нелюбина, профессиональный переводчик – человек, получивший специальное образование и обладающий полной самостоятельностью при переводе. Вслед за Д. Робинсоном, Е.С. Петровой и другими исследователями добавим, что профессиональный перевод – это всегда перевод, выполненный по заказу. Именно заказчик, или клиент приводит в движение весь механизм профессионального перевода [Robinson 2001, 2003; Петрова 2006].

1.5.2.2. Индивидуальный и коллективный любительский перевод.

К понятию «наивный» переводчик

Индивидуальный любительский перевод

В последнее время особенную популярность обретает любительский перевод. Проблема оценки любительского перевода привлекла внимание видных российских переводчиков на одном из круглых столов в редакции журнала «Мосты». В центре внимания оказалась работа переводчика-любителя Гоблина (Д. Пучкова), широко известного в России. На своём сайте он критикует официальные и пиратские переводы и выполняет свои, зачастую с использованием нецензурной лексики. М. Б. Бузаджи подчеркивает, что этот переводчик строит свою работу на трех китах: полной

передаче смысла, использовании естественного русского языка, передаче английской брани. Многие участники круглого стола отмечают безусловный талант Гоблина (М. А. Загот и П. Р. Палажченко), но не одобряют чрезмерное использование инвективной лексики, считая это своеобразным рекламным ходом и способом скрыть пробелы в технике перевода [Киноперевод: мало что от Бога, много чего от Гоблина 2005: 57]. Иными словами, по мнению участников дискуссии, Гоблин не следует критериям профессиональности и полноты сохранения смысла в переводе. Такое мнение представляется дискуссионным и нуждается в уточнении, особенно в части сохранения смысла и вследствие широкой известности и востребованности переводов Д. Пучкова.

Коллективный любительский перевод

В последние десятилетия перевод все чаще приобретает характер коллективной деятельности. Широко распространено такое явление как «fansubbing» – субтитрование японских аниме, выполненное фанатами [Díaz Cintas 2017]. Многие обвиняют переводчиков-любителей в непрофессионализме. Однако в последние годы профессиональные переводчики начали заимствовать у них некоторые приемы (например, снабжение субтитров пояснениями) [Díaz Cintas 2009b: 10]. С нашей точки зрения, существенно, что внесение пояснений еще более сближает кинотекст с каноническим художественным текстом.

Вышеописанное явление представляет собой один из видов краудсорсинга – такого вида деятельности, в рамках которого за ограниченное время группа волонтеров, чьи переводческие навыки и уровень владения языком далеко не всегда равноценны, осуществляет перевод разделенного на фрагменты текста [Силинская 2016: 501]. Помимо АВТ, краудсорсинг широко распространен при переводе информационно-медийных текстов (лекций, выступлений политиков), общественно значимых текстов (документации благотворительных организаций) и, что важно в свете темы нашего исследования, художественной литературы [Якименко 2013:

529-534]. Безусловно, данное явление имеет свои плюсы: появление активного производящего потребителя; образование переводческих сообществ, действующих не только в собственных интересах; превращение краудсорсинга в критерий оценки добросовестности перевода; мобилизация идей и энергии [см. *Studies on Translation and Multilingualism: Crowdsourcing Translation 2018*]; возможность для студентов попробовать свои силы в переводе, совершенствовать свои навыки и адаптировать их под потребности рынка [Силинская 2016: 503]. Однако коллективный перевод на добровольных началах, несомненно, оказывает влияние на сферу профессионального перевода, а именно приводит к девальвации профессии переводчика, снижению ставок и в скором будущем может свести работу профессионала лишь к контролю качества и редактуре [Якименко 2013: 535; Силинская 2016: 501]. Кроме того, результаты краудсорсинговых проектов часто характеризуются сомнительным качеством, работа волонтеров зачастую никем не контролируется и не проверяется, а сами участники проектов иногда эксплуатируются крупными компаниями, получающими прибыль от их работы, не говоря уже о том, что сильная увлеченность человека краудсорсинговыми проектами может оказать негативное влияние на его жизнь [см. *Studies on Translation and Multilingualism: Crowdsourcing Translation 2018*]. Что же заставляет людей становиться участниками неоплачиваемых краудсорсинговых проектов? Мотивация может быть совершенно разной: возможность получить доступ к разработке (например, бесплатная лицензия); сопричастность к созданию продукта; потребность в общественном признании; заинтересованность игровыми стратегиями, имплементированными в бизнес-проект; познавательный фактор; альтруистическая мотивация; доступ к контенту, для последующего его распространения в среде фанатов [Силинская 2016: 501-503]. Исходя из наших личных наблюдений, добавим к этому желание попробовать себя в новом виде деятельности и работать вместе с командой единомышленников, устанавливая новые контакты.

Исследователи отмечают, что результат любительского перевода АВТ часто содержит множество ошибок и неправильных интерпретаций, которые искажают общую суть фильма [Voguski 2009: 49-57]. Но не всегда в таких случаях причиной неудачного перевода становится недостаточная компетентность переводчика. Серьезной помехой может стать низкое качество материала, присутствие посторонних звуков, малоупотребительной лексики, правописание которой невозможно восстановить без опоры на сценарий [Там же: 50-52]. Отмечается, что наличие текста в распоряжении непрофессиональных переводчиков значительно повысило бы качество их работы. Но пока любительский перевод слишком непредсказуем, и рассматривать его с научной точки зрения, по мнению некоторых ученых, рано [см. Voguski 2009: 55]. Думается, впрочем, что по прошествии почти десятилетия с момента публикации последнего тезиса обращение к любительскому переводу как к объекту исследования отнюдь не выглядит преждевременным.

Таким образом, любительский перевод – это перевод выполненный не профессионалом – зачастую представителем сообщества фанатов, не гарантирующий адекватной передачи смысла и по большей части опирающийся на субъективные и не всегда логически обоснованные интерпретации исходного материала в силу отсутствия необходимых навыков или знаний, а также недостаточности вспомогательного материала (в случае КВП – например, скриптов).

К понятию «наивный» переводчик

Для обозначения перевода, осуществляемого в быту человеком без специальной подготовки, в иностранной литературе встречаются термины *native translation* и *natural translation* [Toury 1995; Harris 1977]. Первый из них подчеркивает врожденный характер данного явления. Его автор, Г. Тури, настаивает на том, что стремление к подобному рода переводу присуще каждому человеку с детства и усиливается по мере взросления [Toury 1995: 254].

Описанное явление во многом напоминает «наивную лингвистику». В бытовом коллективном сознании перевод часто расценивается как деятельность, доступная каждому человеку, владеющему тем или иным иностранным языком и не требующая специальной подготовки. Для обозначения носителя языкового сознания, который судит о переводе или в процессе коммуникации от случая к случаю осуществляет перевод, не будучи профессионалом, впервые предлагаем термин «наивный» переводчик – по аналогии с известным термином «наивный» лингвист. Иными словами, «наивный» переводчик – любой носитель языка, который хотя бы в минимальной степени владеет одним из иностранных языков и рассуждает о переводе на бытовом уровне. Так, например, «наивный» переводчик может рассуждать о варианте перевода русского слова «душа» на английский язык, либо задаться вопросом: почему российский фильм «Время первых» за границей фигурирует под названием *The Spacewalker*. Как правило, «наивный» переводчик либо замечает необычный случай перевода и пытается объяснить причину преобразования, либо сам осуществляет перевод на уровне слова или словосочетания, не выходя на уровень текста. Эти факторы отличают «наивного» переводчика от переводчика-любителя, который, в свою очередь, в достаточной мере владеет иностранными языками и пробует свои силы в сфере, имитирующей профессиональную деятельность, на уровне законченного произведения, с последующим представлением своей работы на суд общественности. Переводчик-любитель не связан профессиональными обязательствами и зачастую не считается с переводческими стандартами и традициями. В отличие от профессионального переводчика, который является частью цепочки, включающей редактора, корректора и других специалистов [см. Robinson 2003; Петрова 2006], переводчик-любитель остается один на один с текстом.

На основе рассмотренных определений представляется вполне обоснованным сделать вывод о пропорциональном соотношении понятийных пар «наивный лингвист» – «профессиональный лингвист» и «наивный

переводчик» – «профессиональный переводчик», не приравнивая при этом «наивного» переводчика к переводчику-любителю.

Выводы по ГЛАВЕ 1

В эпоху научно-технического прогресса, и в первую очередь электронной революции художественный перевод адаптируется к меняющимся условиям и получает новые воплощения, одним из которых является художественный аудиовизуальный перевод. С одной стороны, этот вид художественного перевода связан с теми же узловыми проблемами, что и канонический литературный перевод; с другой стороны, он связан с определенными конвенциями и ограничениями, которые диктует его специфика.

Термин «аудиовизуальный перевод» является гипонимом по отношению к термину «экранный перевод» (*screen translation*) и гиперонимом – к термину «киноперевод».

Кинотекст – подтип медиатекста, по совокупности коммуникативных и транслатологических особенностей занимающий пограничное положение между примарно-эмоциональными и примарно-эстетическими текстами. При исследовании собственно вербальной составляющей кинотекста мы имеем дело со своеобразным «текстом в тексте».

Кинодискурс – это комплексное единство кинотекста, множественности его интерпретаций, интертекстуальности, взаимодействия автора и реципиента, а также других экстралингвистических факторов.

Художественный перевод речи персонажей представляет собой прагмаориентированное структурное преобразование речевого сообщения, результатом которого обычно становится комплексное изменение плана выражения, а также модификации плана содержания. В художественном КВП наметились следующие доминантные тенденции: языковая стандартизация, натурализация, экспликация.

Об активном развитии данного вида художественного перевода свидетельствует тот факт, что к трем основным способам его осуществления (дублирование, признаваемое методом доместикации, субтитрование,

признаваемое методом форенизации, и закадровый перевод) добавляются новые модусы КВП, такие как тифлокомментирование и субтитрование для слабослышащих. Эти модусы также требуют теоретического осмысления.

В зарубежной практике многие реципиенты художественного киноперевода отдают предпочтение субтитрам в силу сложившейся традиции. Преимущество этого способа заключается в возможности для реципиента воспринимать голоса исполнителей, формируя в своем сознании более отчетливый образ инокультурного кинодискурса. Недостатком является то, что субтитры вторгаются в художественное кинопространство и создают второй визуальный канал, который также нарушает целостность восприятия.

В отечественной традиции превалирующий вид перевода кинотекста – дублирование. Дублирование дает возможность синхронизации трех уровней: визуального, звукового и содержательного.

Для передачи собственно вербальной составляющей КВП существуют три типа методов: буквальный, трансформационно-семантический и интерпретативно-коммуникативный. Интерпретативно-коммуникативный метод объединяет в себе приемы субституции, адаптации, модуляции, целостного преобразования, компенсации, опущения и добавления, а также дискурсивного преобразования.

Проблемы КВП делятся на экстралингвистические и лингвистические. Экстралингвистические обусловлены техническими аспектами перевода; ограниченностью бюджета, выделенного под локализацию фильма; наличием невербальной составляющей; социально-культурной окрашенностью киноленты. Частотные лингвистические проблемы включают в себя сложности перевода инвективных выражений, лингвокультурных компонентов, терминов, комического.

В целях данного исследования, по аналогии с термином «наивный» лингвист, нами впервые вводятся рабочие термины «наивный» перевод и «наивный» переводчик. «Наивный» перевод может осуществляться

человеком без специального образования, руководствующимся бытовыми представлениями о родном и чужом языке, о чужой культуре, а также о переводческой деятельности как таковой; обычно этот перевод носит фрагментарный, спонтанный характер. Вследствие развитости своего языкового сознания «наивный» переводчик может сделать шаг к целенаправленной переводческой деятельности, реализуя свои способности в индивидуальном и коллективном (краудсорсинговые и «fansubbing»-проекты) видах любительского перевода. Сопоставление переводческих решений, принимаемых переводчиком-любителем и переводчиком-профессионалом, представляет собой одну из актуальных задач переводоведения.

ГЛАВА 2. Исследование переводческих преобразований в профессиональном и любительском переводе

Как указано выше (см. раздел 1.5.2.1. «Профессиональный переводчик»), под профессиональным переводом мы понимаем переводной текст, созданный на заказ и подвергшийся редактированию и корректуре. А любительский перевод КВП, в нашем понимании – перевод, выполненный не на заказ, а по собственной инициативе переводчика, в большинстве случаев не имеющего специализированной профессиональной подготовки, для удовлетворения собственных интеллектуальных и эстетических потребностей. Структура данной главы отражает узловые проблемы профессионального и любительского перевода, выявленные в ходе пилотного исследования (см. «Введение») и проанализированные с позиций интерпретативно-коммуникативной модели перевода. Диагностическим тестом при выявлении интерпретативно-коммуникативного подхода является невозможность приближения к оригиналу при обратном переводе на исходный язык.

2.1. Инвективные выражения в профессиональном и любительском переводе

Проведенное нами компаративное исследование любительского и профессионального перевода кинолент продемонстрировало наличие существенной разницы при переводе инвективных единиц. Инструментом детерминирования расхождений прагматического плана послужили результаты опроса, проведенного А. В. Коряковцевым [Коряковцев 2009: 34-35]. Согласно полученным ученым данным, рассматриваемые пейоративные единицы могут быть дифференцированы по степени оскорбительности следующим образом: 0 – неоскорбительная слова, которые в зависимости от дискурса могут обрести черты инвективности; 1 – низкая степень оскорбительности; 2 – средняя степень оскорбительности; 3 – высокая степень оскорбительности. К первой степени относятся инвективы, косвенно

номинирующие социальный статус и поведение человека. К высокой – бранные единицы следующих семантических полей: «внешний вид инвектума», «умственные характеристики инвектума», «зоосемантические метафоры» и «общеоскорбительные единицы».

Наибольшее количество инвектом было идентифицировано в комедийном фильме «Дневник Бриджит Джонс». Метод сплошной выборки доказал, что кинолента насыщена бранными выражениями, большая часть из которых представлена обценной лексикой. Данная особенность может быть атрибутирована жанру киноленты и, как следствие, соответствующему регистру.

В контексте перевода пейоративных единиц одной из задач переводчика КВП становится перевод ненормативной лексики (1):

Пример (1)

<p>ИЯ: I had to make sure that next year I wouldn't end up shit-faced and listening to sad FM easy-listening for the over-thirties.</p>	<p>ЛП: И я не хочу в следующем году сидеть с зареванным лицом возле радио и искать ретро-волну.</p>	<p>ПП: ...не провозаать следующий год зареванной, слушаая сентиментальное радио для тех, кому за 30.</p>
---	---	--

Производящей основой прилагательного *shit-faced* является наименование результата физиологического процесса, что в совокупности со словарной пометой *vulgar* позволяет сделать вывод о его принадлежности к классу ненормативной лексики. И профессиональный переводчик, и переводчик-любитель прибегли к вариантному тематическому преобразованию. В рамках семантического поля «одинокий» (выявленного с опорой на расширенный контекст) совершен переход от инварианта «в доску пьяный» к единице «зареванный». Видеоряд, транслирующий изображение главной героини с бутылкой в руках, компенсирует вытесненную информацию. Качественная и количественная составляющие не подверглись значительным модификациям, использованные варианты релевантны дискурсивному полотну киноленты. Следовательно, прагматическая

целостность сохранена, что свидетельствует о достижении адекватности. Однако в этом, как и в ряде схожих случаев, оба переводчика прибегают к нейтрализации исходной пейоративной единицы, или деинвективизации.

В отличие от примера (1), где переводчики, любитель и профессионал, продемонстрировали одинаковый подход к работе с ненормативной лексикой, для перевода эвфемизма в примере (2) и далее переводчики используют либо разные стратегии, либо разные интерпретации.

Пример (2):

<p>ИЯ: Tom – Eighties pop icon who only wrote one hit record then retired because he found that one record was quite enough to get him laid for the whole of the Nineties.</p>	<p>ЛП: Том, поп-легенда 80-х. Написал всего лишь один хит, после этого он оставил шоу-бизнес и ничуть об этом не жалеет, потому что эта песня принесла ему славу и в 90-е годы.</p>	<p>ПП: Том – поп-звезда 80-х, написав всего один хит, ушел на покой, поняв, что этого вполне достаточно, чтобы заваливать девчонок до конца 90-х.</p>
--	--	---

Данная кинофраза в совокупности с последующим текстом и видеорядом может породить неоднозначность восприятия: *get laid* – эвфемистическая номинация полового акта, денотативное значение которой не содержит семы, указывающей на гендер участников. Традиционное сознание предопределяет людей разного пола. Однако дискурсивное полотно (симультанный видеоряд и последующие кинематографические фразы) маркирует нетрадиционную ориентацию героя. На наш взгляд, эта двойственность стала причиной дискурсивного преобразования в любительском переводе, где переводчик прибег к нейтрализующему описательному переводу высказывания под влиянием субъективно-интерпретативных факторов. Профессиональный переводчик в данном случае использовал адаптацию-варьирование, но изменил при этом содержательное наполнение образа персонажа, что находит отражение в эпизодических несоответствиях аудиоряда и видеоряда.

В аналогичных примерах переводчик-любитель также проявляет стремление к нейтрализации подобных единиц. В профессиональном переводе наметилась тенденция к наиболее полному сохранению семантико-стилистической эквивалентности.

Иногда пейоративные единицы в исходном тексте представлены обценизмами, как в примере (3).

Пример (3)

ИЯ: Shazzer-journalist likes to say "f**k" a lot.	ЛП: Шаза – журналистка, она повторяет слово «черт» тысячу раз в день.	ПП: Шаза – журналистка, любит слова «х**н» и «твою мать».
--	--	--

Пример (3) представляет собой репрезентатив, дающий краткую характеристику одному из киноперсонажей. Употребление обценизма, на наш взгляд, находится в прямой зависимости от профессиональной принадлежности героини и способствует отражению иронического отношения к ней автора речи. Данный контекст реализует эмоциональную функцию ненормативной лексики. И профессиональный переводчик, и переводчик-любитель принимают оправданное решение сохранить ненормативную лексику в ПЯ. Однако при этом переводчик-любитель реализует частичную нейтрализацию обценизма путем его замены на литературное вариантное соответствие, характеризуемое более низкой степенью инвективности. Профессиональный переводчик осуществляет компенсацию, вытесняя лексическую избыточность ИЯ, обусловленную взаимным присутствием слов *likes* и *a lot*, и заполняет освободившееся пространство кинофразы дубликацией инвектемы, тем самым увеличивая иллокутивную силу высказывания. Пример (3) демонстрирует разницу воспроизведения прагматической составляющей в профессиональном и любительском переводе, которая сводится к соблюдению максимы количества, в то время как максимы релевантности, манеры и качества не подвергаются существенным модуляциям.

В отличие от бранного выражения в примере (3), обценнизм в примере (4) имеет конкретного адресата. Здесь, как и в примере (1) переводчики используют одинаковую стратегию, но совершенно разные интерпретации образа.

Пример (4)

ИЯ: He's just a big knobhead with no knob.	ЛП: Он же головастик без мозгов.	ПП: Он просто унитаз с ушами.
---	--	---

Пример (4) относится к репрезентативным актам: *He's just a big knobhead with no knob* – характеристика-осуждение, реализуемая за счет использования инвектемы с производящей основой обценной семантики, обобщающей в себе компоненты «негативная оценка» и «неприличная форма». На основе анализа российских кинолент можно сделать вывод, что частотность употребления обценнизмов в российском кинематографе довольно низка и зависит от жанра киноленты. Поэтому мы предполагаем, что российская телевизионная традиция минимизации использования подобного класса лексики вынуждает профессионального, равно как и переводчика-любителя, прибегнуть к снижению инвективности кинофразы. Результатом становится нейтрализация обценной семантики за счет перевода инвектемы в пласт литературной лексики. Профессиональный переводчик и переводчик-любитель используют потенциально оскорбительные выражения (изначально характеризующиеся 0 степенью оскорбительности), которые в кинодискурсе реализуют 3 (высокую) степень оскорбительности, так как превращаются в инвектемы семантического поля «умственные способности» (ЛП) и класса общеоскорбительной лексики (ПП). Таким образом, прагматический элемент в ходе перевода не подвергается существенной модификации, тогда как план выражения адаптируется под правила кинематографического этикета принимающей культуры.

Однако не всегда при переводе обценной лексики профессиональный переводчик и переводчик-любитель используют одинаковые подходы. Обратимся к примеру (5).

Пример (5)

ИЯ: Then I think a well-timed blow job's probably the best answer.	ЛП: Так пофлиртуй с ним, это единственный выход.	ПП: Тогда ему нужно сделать м***т . Только выбери нужный момент .
--	--	--

Пример (5) является разновидностью директивы-совета с применением обценнизма, который в данном случае является маркером регистра, а также речевой характеристикой отношений, установившихся между коммуникантами. На наш взгляд, переводчик-любитель последовательно придерживается мнения, что в российской кинематографической традиции использование обценнизмов строго закреплено за определенными жанрами, в список которых не входит романтическая комедия. Стремление к адаптации кинодискурса для принимающей культуры обуславливает множественность случаев замены обценной лексики литературными вариантами соответствиями. Решение переводчика-любителя представляется адекватным, так как, несмотря на модификацию пропозиции, которая в анализируемой кинофразе не играет решающей роли (любая пропозиция в данном случае – юмористическая подача референтной ситуации неформального общения с начальником), иллокутивная функция полностью сохраняется.

Профессиональный переводчик сохраняет обценнизм посредством компенсации – транспозиции с вытеснением последующего непристойного комментария.

На основе рассмотренных выше примеров мы можем заключить, что переводчик-любитель, в противоположность профессионалу, демонстрирует последовательность стратегии при работе с бранными выражениями.

В отличие от рассмотренных выше примеров, пример (6) представляет собой аккумуляцию инвектем, адресованных двум разным инвектумам.

Пример (6)

ИЯ: BRIDGET: Ah, introduce people with	ЛП: БРИДЖИТ: Устроим знакомство с краткой	ПП: БРИДЖИТ: Ааа, при знакомстве приводить
---	--	---

thoughtful details. Perpetua. На. This is Mark Darcy. Mark's a prematurely middle-aged p***k (A) with a cruel-raced-ex-wife (B) . Perpetua's a fat-ass old bag (C) who spends her time bossing me around.	характеристикой. Перпетуа, это Марк Дарси. Хрыч средних лет , его бывшая жена была жутко узкоглазой. Толстая старая вешалка , которая все время пытается руководить мною.	занимательные подробности. Перпетуа, это Марк Дарси. Марк, преждевременно записавшийся в старперы зануда , разведен . Перпетуа – старая пердунья , все время меня донимает.
--	---	--

Процитированный эпизод представляет собой ситуацию воображаемого знакомства, с наделением каждого персонажа содержательной характеристикой-отношением, что позволяет отнести данный речевой акт к репрезентативным. Каждая подобная характеристика представляет собой емкую негативную дескрипцию всего опыта, аккумулированного от взаимодействия с данными персонажами и определяется инвективностью:

А) По отношению к первому инвектуму (Марку Дарси) употреблена обценная пейоративная единица *prick*, которая в любительском переводе преобразовывается в общеоскорбительную инвектуму высокой степени оскорбительности «хрыч». В профессиональном переводе оскорбительность данной инвектумы уменьшается до низкой степени, а сама обценная номинация заменяется литературным вариантом из семантического поля «поведение» («зануда»). Однако, в качестве компенсации частичной деинвективизации переводчик превращает составляющую препозиционного эпитета *prematurely middle-aged* в пейоративную единицу низкой степени оскорбительности («преждевременно записавшийся в старперы»). Таким образом, можно сделать вывод, что симультанные модификации максим количества и качества в ПЯ взаимоуравновесили друг друга при достижении прагматического эффекта, сходного с ИЯ.

- В) Вторым компонентом характеристики первого инвектума является упоминание его бывшей жены. Существительное *ex-wife* определяется окказиональным эпитетом (*cruel-raced*), также выполняющим функцию внутритекстовой аллюзии (отсылка к характеристике, данной инвектуму другим киноперсонажем). Ее употребление укрепляет дистантные связи кинодискурса, а окказиональная форма воплощения отражает ироничное отношение главной героини. Любительский перевод сохраняет внутритекстовые связи, но, хотя аллюзия традиционно предполагает прогрессивное воздействие предшествующих элементов, переводчик-любитель модифицирует его в регрессивное (коммуникант использует фразу в первый раз, однако, затем повторяет ее в последующих эпизодах). Профессиональный переводчик, напротив, опускает аллюзию и модулирует высказывание, переводя фокус с третьего лица на непосредственного участника коммуникации. Следовательно, приоритет отдается логике конкретной кинофразы, нежели сохранению дистантных связей кинодискурса.
- С) В отношении второго инвектума (Перпеты) в ИЯ употребляется литературная инвектема (*fat-ass old bag*), аккумулирующая характеристики двух семантических полей «внешний вид» и «поведение» (на основе дефиниций *Urban Dictionary Online*). В любительском варианте перевода («толстая старая вешалка») сема «негативного поведения» вытесняется, не способствуя при этом снижению степени оскорбительности. Профессиональному переводчику удалось подобрать эквивалент, близкий по основному набору семантико-стилистических характеристик («старая пердунья»). Следовательно, прагматический эффект коммуникативного воздействия восстановлен, а варианты профессионального и любительского перевода могут быть охарактеризованы как адекватные.

В целом в исследуемом материале методом сплошной выборки было идентифицировано 95 инвект, неравномерно распределенных в исследуемом материале: 93 в романтической комедии «Дневник Бриджит Джонс» и 2 в приключенческом фильме «Инферно». Из них около 80% являются обценизмами либо имеют производящую основу обценной семантики. Доминирующим приемом, характерным как для профессионального, так и для любительского перевода, является актуализация инвективности за счет замены обценной лексики литературным вариантным соответствием. Подчеркнем также, что в профессиональном переводе отмечается тенденция к использованию варианта высокой степени оскорбительности. Любительский перевод, напротив, проявляет последовательность в частичной деинвективизации и снижении оскорбительности пейоративных единиц.

2.2. Лингвокультурные компоненты в профессиональном и любительском переводе

Аллюзии и реалии, рассмотренные в данном параграфе, были идентифицированы методом сплошной выборки в ходе компаративного анализа профессионального и любительского перевода исследуемого материала.

2.2.1. Аллюзии в профессиональном и любительском переводе

Выбранные для анализа кинотексты характеризуются высокой степенью интертекстуальности. «Дневник Бриджит Джонс» демонстрирует множественные параллели к фильму «Гордость и предубеждение» (1995), а также женской прозе начала XIX века (романы Джейн Остин, Шарлотты Бронте, Маргарет Митчелл); кинолента «Инферно» построена на интертекстуальных связях с Библией, «Божественной комедией» Данте Алигьери и биографией поэта. Однако наибольший процент интертекстуальных параллелей проявляется на сюжетном уровне и на уровне видеоряда.

Помимо сюжетной аллюзивности, обозначенные кинодискурсы содержат отсылки к литературным и кинематографическим произведениям, судьбе исторических личностей и традициям, а также внутритекстовые аллюзии.

В исследуемом материале наиболее частотными являются литературные и кинематографические отсылки. Основная трудность перевода подобного рода лингвокультурных единиц заключается в передаче референции. В ряде случаев ситуация осложняется тем фактом, что переводчик не знаком с референтным произведением. Рассмотрим пример (7), содержащий кинематографическую отсылку.

Пример (7)

<p>ИЯ: I suddenly realized that unless something changed soon I was going to live a life where my major relationship was with a bottle of wine and I'd finally die fat and alone and be found three weeks later, half-eaten by wild dogs. Or I was about to turn into Glenn Close in "Fatal Attraction".</p>	<p>ЛП: Вдруг я поняла, что если не изменю свою жизнь, единственным моим собеседником долгими зимними вечерами будет бутылка вина и умру я толстой и никому не нужной, и мое тело найдут обглоданным дикими собаками спустя три недели или же мне нужно превратиться в Гленн Клоуз из «Смертельного влечения».</p>	<p>ПП: Внезапно я поняла, что если ничего не изменится, то меня ждет жизнь, в которой самой лучшей подругой будет бутылка вина и я умру толстой, всеми забытой и найдут меня через три недели, обглоданную собаками. Или я кончу как Гленн Клоуз в «Роковом влечении».</p>
---	--	---

Кинематографический персонаж (Бриджит Джонс) уподобляет возможный сценарий своего будущего судьбе главной героини фильма *Fatal Attraction* (роль исполнена актрисой Гленн Клоуз; данная кинолента известна в России под названием «Роковое влечение» (1987). Стоит отметить, что кинокартина заканчивается кульминационной сценой самоубийства главной

героини, которую одержимость начальником привела к саморазрушению. Учитывая данные детали, мы можем сделать вывод о том, что любительский перевод аллюзии примера (7) содержит ошибку, свидетельствует о недостаточной лингвокультурной компетенции переводчика-любителя и нарушает общую логику кинодискурса. Кроме того, переводчик-любитель добавляет к глаголу *turn into* модальность, что в совокупности с противительным союзом создает иллюзию наличия противоположного альтернативного варианта развития событий. Таким образом, в любительском переводе имеет место неосознанное дискурсивное преобразование в результате чрезмерной и неоправданной опоры на видеоряд. Однако, несмотря на несоблюдение максим качества и релевантности, вариант переводчика-любителя довольно успешно вписывается в кинодискурс, и, зритель, незнакомый с референтной кинолентой, может не заметить алогичности перевода.

Профессиональному переводчику удастся сохранить исходную референцию аллюзии. Мы также можем сделать вывод об уместности и адекватности приема конкретизации глагола широкого семантического значения (*turn into*), использованного профессиональным переводчиком для воссоздания обусловленного аллюзией прагматического эффекта в ПЯ.

При переводе аллюзии перед переводчиком неизбежно встает выбор: сохранить ли исходный образ, заменить референт аналогичным или использовать описательный перевод. Для принятия решения переводчик оценивает степень известности исходной референции в культуре ПЯ. В связи с этим рассмотрим пример (8).

Пример (8)

<p>ИЯ: This can't be just shagging. A mini-break means true love. Suddenly feel like screen goddess in</p>	<p>ЛП: Это не просто секс, это нечто большее. Я чувствую себя богиней в объятиях самого прекрасного принца с</p>	<p>ПП: Это вам не просто перепихнуться. Совместные выходные означают искреннюю любовь. Я внезапно почувствовала себя</p>
---	--	---

manner of Grace Kelly.	утонченными манерами и изысканным вкусом.	кинозвездой наподобие Грейс Келли.
-------------------------------	--	---

В примере (8) аудиовизуальный ряд способствует созданию аллюзии на образ Грейс Келли в фильме «Поймать вора». Переводчик-любитель эксплицирует одну из составляющих образа референта, отказываясь при этом от его непосредственной номинации. В результате теряется сема кинематографичности и соотнесенности с реальностью, так как использованные в любительском переводе существительные («богиня», «принц») маркируют семантическое поле «сказка». Описательный подход с опущением ядерной части аллюзии, а именно ее референта, в примере (8) не представляется оправданным, однако может являться результатом адаптации кинодискурса для целевой аудитории любительского перевода.

Профессиональный переводчик использует прямой эквивалент, что представляется нам адекватным переводческим решением, так как Грейс Келли – известный российскому зрителю референт.

Еще более трудную задачу для переводчика представляет, насколько можно судить, аккумуляция нескольких аллюзивных единиц в рамках двух соседствующих кинематографических фраз, как в примере (9):

Пример (9)

ИЯ: PAMELA. I've got no power, no real career no–no sex life.I've got no life at all. I'm like the grasshopper who sang all summer (A). I'm like Germaine sodding Geer (B). BRIDGET: Greer. PAMELA. Well, anyway, I'm not having it.	ЛП: ПАМЕЛА. У меня нет власти, ни карьеры, нет даже сексуальной жизни. Я как та стрекоза, которая успешно пропела все лето, как бледная поганка БРИДЖИТ. Поганка? ПАМЕЛА. У меня нет ничего	ПП: ПАМЕЛА...ни сил, ни будущего и нормальной карьеры, даже секса, – никакой жизни получается. Я все лето пропела, как та бабочка. Это просто ужасно. БРИДЖИТ. Стрекоза. ПАМЕЛА. Не важно, ты поняла.
---	---	---

Референт первой аллюзивной единицы – герой басни Ж. Лафонтена, который затем появлялся в произведениях многих писателей (например, С. Моэма, И. А. Крылова) и стал нарицательным. Следовательно, сохранение референции первой аллюзии не представляет трудности для переводчика. Однако референтом второй аллюзии является известная в Британии писательница, журналистка и феминистка Жермен Грир. Вместе две вышеупомянутые единицы создают КЭ, сила которого увеличивается за счет ошибки в употреблении имени собственного (аллюзия В), образующей каламбур, а также разрыва внутренней структуры аллюзии В инвективой. Данные аллюзивные единицы способствуют созданию единого образа и при анализе перевода их следует рассматривать как единое целое.

Переводчик-любитель сохраняет комичность ситуации, достигнутую за счет контраста пафосности речи и ошибки в имени собственном (каламбур), при помощи дискурсивного преобразования. При работе с первой аллюзией переводчик-любитель руководствуется устоявшейся традицией перевода данной единицы с сохранением исходного референта, а вторую заменяет фразеологизмом, привнося речевую ошибку в его употребление (по семантическому параметру фразеологическая единица не соответствует контексту) и тем самым компенсирует вытесненные каламбур и аллюзию В. Таким образом, дискурсивное преобразование позволяет переводчику-любителю сохранить прагматический эффект исходного текста. Следовательно, перевод данного эпизода можно назвать адекватным.

Профессиональный переводчик также прибегает к адаптирующей перестройке дискурса. Предположив, что при сохранении исходного референта (Жермен Грир), недостаточно известного в ПЯ, аллюзия В может потерять свою характерологическую функцию, переводчик прибегает к конвергенции двух высказываний, расширяя ситуацию аллюзии А и перенося КЭ в ее структурные рамки. Средством достижения КЭ в профессиональном переводе становится фразеологических каламбур, создаваемый путем окказиональной замены одного из компонентов фразеологической единицы.

При этом каламбур с уровня фонемы в ИЯ переносится на уровень слова в ПЯ. На наш взгляд, в профессиональном переводе иллокутивная сила высказывания сохраняется, а значит, и профессиональный, и «наивный» переводчики справились с задачей воссоздания прагматического эффекта.

Разновидностью литературной аллюзии является аллюзия на название литературного произведения. Такого рода аллюзия лежит в центре кинокартины «Инферно». Рассмотрим пример (10)

Пример (10)

<p>ИЯ: Tell them humanity is the disease. Inferno is the cure.</p> <p><...></p> <p>He [i.e Botticelli – Ю.С.] painted it as an illustration of Dante's «Inferno».</p>	<p>ЛП: Скажи: Человечество – это болезнь, Инферно – это лекарство.</p> <p><...></p> <p>Это его [т.е. Боттичелли – Ю.С.] карта ада, он нарисовал ее как иллюстрацию к «Инферно» – «Аду» Данте.</p>	<p>ПП: Скажи: человечество – это болезнь, Инферно – панацея.</p> <p><...></p> <p>Боттичелли нарисовал его [т.е. ад – Ю.С.], а Данте создал тот ад, который мы знаем.</p>
--	---	--

Инферно – название вируса, которое является отсылкой к первой части «Божественной комедии» Данте. Англоязычная традиция перевода заимствует оригинальный итальянский вариант названия – *Inferno*. В русскоязычной традиции перевода закрепилось название – «Ад». Поэтому в сознании зрителя переводной версии фильма взаимосвязь между наименованием вируса и произведением Данте может установиться не сразу, что будет способствовать снижению прагматической силы всего кинодискурса. Во избежание подобного нежелательного эффекта переводчик-любитель дублирует название произведения Данте, сначала предлагая калькированный вариант оригинального итальянского названия («Инферно»), затем привычный переводной – «Ад».

В свою очередь профессиональный переводчик стремится всячески избежать любого упоминания названия первой части «Божественной

комедии», прибегая к многочисленным модуляциям и вариантным преобразованиям, которые позволяют изменить грамматическую структуру и лексическое наполнение предложения. Данный подход свидетельствует о некотором снижении интертекстуальных связей, что частично компенсируется дальнейшим вплетением отсылок к Данте на сюжетном и макроконтекстуальном уровнях.

Разновидностью литературной аллюзии также является отсылка к наименованию вымышленной геолокации, как в примере (11).

Пример (11)

<p>ИЯ: This is Dante's eighth level of hell. It's called the Malebolge. It means evil ditches. There's 10 of them.</p>	<p>ЛП: Вот это 8 уровень Данте, называется Malebolge – Злые щели.</p>	<p>ПП: Это восьмой круг ада Данте. Называется Malebolge, что значит Страшные рвы. Всего их 10.</p>
--	--	--

Восьмой круг ада Данте состоит из Страшных рвов, которые включают в себя Злопазухи и Злые щели. И профессиональный переводчик, и переводчик-любитель решают сохранить оригинальное итальянское наименование *Malebolge*, что приводит к фактологической ошибке в любительском переводе, где далее произведено тематическое вариантное преобразование («Страшные рвы» → «Злые щели»), но вполне оправданно в профессиональном переводе, где использован прямой эквивалент – «Страшные рвы». Подобное преобразование, выполненное переводчиком-любителем, может быть квалифицировано как ошибочное, однако не влияющие на восприятие киноленты и образа персонажей. Следовательно, ни в профессиональном, ни в любительском переводе иллокутивная сила не подверглась существенным модификациям.

Литературная аллюзия может представлять собой отсылку к стихотворному произведению, как в примере (12). В таком случае особую важность приобретает начитанность переводчика, позволяющая ему идентифицировать наличие интертекстуальности кинодискурса.

Пример (12)

ИЯ: BRIDGET. Season of mist... and... mellow fruitfulness.	ЛП: БРИДЖИТ. Пора туманов... и... спелых фруктов.	ПП: БРИДЖИТ. Сезон туманов... и... мудрой бесплодности.
--	--	--

Прочитываемая кинематографическая фраза является строкой из стихотворения Дж. Китса (*John Keats «To Autumn»*). Однако оригинальная строка звучит следующим образом: *Season of mist and mellow fruitFULness...* Сложность идентификации данной аллюзивной единицы в текстовом пространстве киноленты *Bridget Jones's Diary* заключается в ошибочном воспроизведении цитаты. Допущенная на морфемном уровне ошибка абсурдизирует высказывание (на основе дефиниций *Oxford Dictionary Online: mellow – спелый, сладкий, сочный; fruitfulness – бесплодность*) и тем самым служит цели создания КЭ, что вдвойне усложняет стоящую перед переводчиком задачу.

На основе анализа Интернет-ресурсов нам удалось обнаружить два наиболее распространенных перевода данного стихотворения Дж. Китса:

Переводчик	Переводное название стихотворения	Перевод первой строки
С.А. Маршак	«Осень»	Пора туманов, зрелости полей...
Б.Л. Пастернак	«К осени»	Пора плодоношения и дождей!

На наш взгляд, вполне разумным решением могла бы стать попытка абсурдизировать по схеме ИЯ первую строчку стихотворения Дж. Китса в переводе С. А. Маршака или Б. Л. Пастернака (например, «Зима туманов, зрелости полей», «Пора туманов, незрелости полей» или «Весна плодоношения и дождей»).

Переводчик-любитель распознает аллюзию в исходном тексте, восстанавливает ее в исходном виде (опуская оксюморон) и переводит, не используя ни перевод С. А. Маршака, ни Б. Л. Пастернака, тем самым нейтрализует юмористический эффект и существенно снижает

прагматическую силу на микроконтекстуальном уровне – в отдельно взятой кинематографической фразе.

Профессиональному переводчику также удастся идентифицировать аллюзию, но как и переводчик-любитель, он не берет за основу ни один из вышеупомянутых переводов стихотворений. Более того, используя многоканальность возможностей кинодискурса, квалифицированный переводчик решает изменить способ создания КЭ, выходя за рамки предложения на уровень кинодискурса. Первая строка стихотворения Дж. Китса заменяется собственным свободным переводом профессионального переводчика АВТ, который не пытается восстановить оксюморон, а лишь имитирует высокопарный стиль, свойственный поэтам-романтикам. Контраст возвышенного стиля речи и бытовой ситуации общения (в соседних кинематографических фразах обнаруживается большое количество инвективной и обценной лексики) способствует созданию КЭ. Таким образом, мы можем заключить, что иллюкутивная сила исходного высказывания сохраняется в профессиональном переводе кинематографической фразы.

Особую группу составляют внутритекстовые аллюзии, которые выполняют функцию укрепления дистантных связей кинодискурса, а также иногда могут являться средством создания КЭ, как в примере (13).

Пример (13)

<p>ИЯ: MARK. You wouldn't by any chance have any beet root cubes? A mini-gherkin, stuffed olive? BRIDGET. No, Pam, and besides, I'm busy. The gravy needs sieving. MARK. Surely not. Just stir it, Una.</p>	<p>ЛП: МАРК. А у тебя случайно не завалялись кусочки буряка? А корнишоны и маслины не подойдут? БРИДЖИТ. Нет, Пэм. К тому же я занята: по-моему, соус пора процедить.</p>	<p>ПП: МАРК. Уна, у тебя случайно не найдется кубиков свеклы, корнишонов или олив? БРИДЖИТ. Нет, Пэм. И вообще я занята. Соус пора протирать. МАРК. Достаточно помешать, Уна.</p>
---	--	---

	<p>МАРК. Вот еще! Просто помешай его, Уна.</p>	
--	--	--

Использование киноперсонажами чужих имен в обращении друг к другу детерминирует наличие в процитированной кинематографической фразе аллюзии, которая отсылает зрителя к одному из первых эпизодов киноленты, где Пэм (мать Бриджит) и ее подруга Уна хотят познакомить Бриджит с Марком Дарси. В данном случае аллюзия также маркирует ироничное отношение киногороев к данному событию и другим персонажам (Пэм и Уне).

Переводчик-любитель сохранил ироническую театрализованность эпизода, выраженную во взаимной номинации персонажей чужим именем. Однако имена собственные произносятся на более низкой громкости, чем основной текст, поэтому зрителю трудно уловить и воспринять внутритекстовую аллюзию, что приводит к снижению иллокутивной силы высказывания. Кроме того, любительский перевод данной кинематографической фразы маркирует социальную принадлежность переводчика (слово «буряк» используется для наименования свеклы на юге России, в Белоруссии и на Украине), что нежелательно в рамках КВП – так как данная социальная характеристика проецируется на киноперсонажа – и все же может считаться допустимым в любительском переводе, который в большинстве случаев нацелен на группы людей, обладающих сходными социокультурными характеристиками. Таким образом, мы можем сделать вывод об относительной адекватности любительского перевода данного эпизода.

Профессиональный переводчик тоже решает сохранить комическую номинацию. Кроме того, в профессиональном переводе рамки пародийного эпизода расширяются и захватывают на одну кинематографическую фразу больше, чем в ИЯ. Подобное дискурсивное преобразование позволяет

зрителю заметить отсылку к началу киноленты, тем самым служит сохранению прагматического эффекта эпизода при переводе.

2.2.2. Реалии в профессиональном и любительском переводе

Каждая культура отличается от всех остальных своим уникальным набором явлений и объектов, нашедших отражение в языке. Такие элементы лингвокультурной системы понятий мы в своей работе будем называть реалиями. Для удобства работы с данными языковыми единицами мы будем использовать предметную классификацию С. Влахова и С. Флорина.

Одним из наиболее частотных видов реалий, встречающихся в исследованном материале, выступают объекты и явления повседневной жизни. В связи с этим рассмотрим пример (14).

Пример (14)

<p>ИЯ: SIENA. And what's the last thing you can remember?</p> <p>LANGDON. I was on campus. Everything is blurry.</p>	<p>ЛП: СИЕНА. Что последнее вы помните?</p> <p>ЛЭНГДОН. Я был в кампусе. Все как в тумане.</p>	<p>ПП: СИЕНА. Расскажите о последнем событии, которое помните.</p> <p>ЛЭНГДОН. Я был в университете. Все так расплывчато.</p>
--	--	---

Анализ словарных дефиниций показывает, что *campus* – территория и/или здания, принадлежащие университету (*Oxford Dictionary Online, Macmillan Dictionary Online*). В русском языке существует калькированное заимствование «кампус», которое все еще определяется словарями как иностранное слово. Именно это заимствование использует переводчик-любитель, тем самым осуществляя форенизацию переводного текста. Профессиональный переводчик использует генерализованный вариант «университет», на наш взгляд, более привычный русскоязычному реципиенту. Следовательно, профессиональный перевод данного фрагмента являет собой пример доместикации. И профессиональный переводчик, и переводчик-любитель используют широко распространенные способы перевода реалий, а потому оба варианта могут быть названы адекватными.

Еще одним распространенным видом реалий являются этнографические реалии, которые могут представлять собой наименование традиции, обряда или праздника, как в примере (15).

Пример (15)

<p>ИЯ: HOST: Hello and welcome to "Sit Up, Britain." OK, everybody, it is Bonfire night and we are on fire. RICHARD: We have live fire station feeds from Newcastle, Swansea, Sheffield, and Lewisham just poised for tragedy.</p>	<p>ЛП: ВЕДУЩИЙ. Добро пожаловать на передачу «Взбодрись, Англия». Итак, слушайте все, сегодня ночь великих костров, поэтому мы тоже в огне. РИЧАРД. Мы уже вышли на связь с пожарными станциями Ньюкасла, Свенса, Шеффилда, Линдсхейма, которые делают все возможное, чтобы предотвратить трагедию.</p>	<p>ПП: ВЕДУЩИЙ. Вы смотрите программу «Удивись, Британия», посвященную... РИЧАРД. Внимание всем, сегодня наша программа посвящена огню. У нас будут прямые включения из пожарных частей Ньюкасла, Суонси, Шеффилда и Луишема. Там предотвратят трагедии.</p>
--	---	---

Непростой задачей, возникающей при работе над данным эпизодом, становится перевод этнографической реалии *Bonfire Night*, которая в английском языке также имеет другие названия: *Guy Fawkes' Night*, *Fireworks Night*. Данная реалья означает ежегодный британский праздник в честь провала Порохового заговора, организованного Гаем Фоксом в начале XVII века. На основе анализа результатов поиска в системе *Google* удалось выяснить, что наиболее распространенными вариантами перевода являются следующие: «Ночь Гая Фокса» и «Ночь костров». Однако и профессиональный переводчик, и переводчик-любитель отказываются от традиционных вариантов перевода анализируемой этнографической реалии. Переводчик-любитель прибегает к буквальному переводу наименования праздника («Ночь великих костров»), на наш взгляд, недостаточно успешно

справляющемся с функцией установления мгновенной ассоциативной связи с денотируемым явлением. В свою очередь профессиональный переводчик опускает данную единицу при переводе, что в совокупности с выбором для глагола в последнем предложении формы будущего времени изъявительного наклонения, которая настраивает реципиента перевода на неизбежность трагедии, частично нарушает логику повествования. Ведь контекст не дает нам ответа на вопрос: почему в целом ряде городов должны произойти пожары? Следовательно, на микроконтекстуальном уровне оба переводчика снизили прагматический эффект, однако, рассматривая проанализированные выше решения профессионального переводчика и переводчика-любителя с позиций макроконтекста, мы можем заключить, что данные модификации характеризуются низкой степенью референтности в отношении восприятия киноленты в целом и образов персонажей в частности.

Итак, в большинстве случаев при переводе лингвокультурных компонентов кинодискурса, таких как аллюзии и реалии, профессиональному переводчику и переводчику-любителю удастся воспроизвести прагматический эффект ИЯ в ПЯ, тем самым достичь адекватности перевода. Однако стоит отметить, что в отдельных случаях любительский перевод демонстрирует примеры значительного снижения иллокутивной силы высказывания и содержит единичные ошибки, в частности при переводе топонимов, не имеющие системного характера, но снижающие общее качество перевода.

2.3. Терминология в профессиональном и любительском переводе

Кинофильм всегда отражает ту или иную реальность, а потому специфические черты той или иной реальности находят лингвистическое отражение в кинодискурсе. Так, например, сюжет киноленты «Инферно» выстраивается вокруг факта создания биологического оружия. Поэтому вполне логичным оказывается наличие медицинской терминологии в исследуемом кинодискурсе. Кроме медицинских терминов (*retrograde amnesia, intracranial bleeding, cerebral contusion, photosensitivity, concussion,*

dehydration, benzodiazepines, beaker, metagenome, CT scan) в киноленте «Инферно» нам встретились философские (*chthonic monsters*), военные (*squib, biotube*) и исторические (*the Plague of Justinian*) термины. В романтической комедии «Дневник Бриджит Джонс» нами были обнаружен кулинарный (*orange parfait in sugar cages*) термин.

Для выбора адекватного варианта перевода термина необходимо точно определить его функцию в дискурсе. Обильное использование терминологии персонажами детектива-триллера «Инферно» играет жанрообразующую и характерологическую функции, а, значит, первостепенной задачей при переводе является не подбор точного эквивалента, а само наличие подобного рода единиц в дискурсивном пространстве. В связи с этим нами составлена сводная таблица перевода медицинской, философской, военной и исторической терминологии в киноленте «Инферно».

Таблица (2)

Термин	ЛП/ПП	Вариант перевода	Преобразование
retrograde amnesia	ЛП	селабелоградная амнезия	субституция псевдотермином + бормотание
	ПП	ретроградная амнезия	термин-эквивалент
intracranial bleeding	ЛП	–	опущение
	ПП	внутричерепное кровоизлияние	термин-эквивалент
CT scan	ЛП	сканирование головы	экспликация
	ПП	компьютерная томография	термин-эквивалент
cerebral contusion	ЛП	–	опущение
	ПП	сотрясение	субституция
photosensitivity	ЛП	–	опущение
	ПП	–	опущение

concussion	ЛП	–	опущение
	ПП	сотрясение	термин-эквивалент
dehydration	ЛП	обезвоживание	термин-эквивалент
	ПП	обезвоживание	термин-эквивалент
benzodiazepines	ЛП	бензодиазепин	термин-эквивалент
	ПП	бензодиазепин	термин-эквивалент
beaker	ЛП	мензурка	термин-эквивалент
	ПП	мензурка	термин-эквивалент
metagenome	ЛП	метагеном	термин-эквивалент
	ПП	метагеном	термин-эквивалент
head trauma (не является термином)	ЛП	травма головы	эквивалент
	ПП	черепно-мозговая травма	терминологизация перевода
chthonic monster	ЛП	хтонический монстр	термин-эквивалент
	ПП	хтонический монстр	термин-эквивалент
squib	ЛП	пиропакеты	субституция псевдотермином
	ПП	пиропатроны	термин-эквивалент
biotube	ЛП	биотрубка	функциональный аналог
	ПП	биотуба	функциональный аналог
the Plague of Justian	ЛП	юстинианская чума	искаженная форма термина-эквивалента
	ПП	юстинианова чума	термин-эквивалент

На основе вышеприведенных данных можно заключить, что переводчик-любитель не смог установить функцию употребления терминов в ИЯ, а потому прибег к множественным опущениям, нарушив тем самым максимум количества. Кроме того, предположительно, для придания конечному тексту наукоподобного вида, переводчик-любитель дважды производит субституцию реально существующего термина псевдотермином, что нарушает максимум качества. В пространстве кинодискурса один из таких псевдотерминов (селабелоградская амнезия) реализуется в форме бормотания, предположительно, нацеленном на затруднение распознавания термина в потоке речи как способ отвлечения внимания от некомпетентного перевода. Подобный подход характеризует любителя как «наивного» переводчика. Неспособность переводчика-любителя осуществить качественно-количественный передачу терминологии приводит к снижению прагматического эффекта в целом. Профессиональный переводчик, напротив, корректно идентифицировал цели введения терминов в дискурсивное пространство а потому стремился воспроизводить данные единицы в ПЯ в максимально возможном объеме. Единичные случаи нулевого перевода могут объяснены ограничениями длины фразы при дублировании киноленты. Однако подобные опущения компенсируются с помощью терминологизации перевода (как в примере *head trauma*). Благодаря такому подходу, профессиональный перевод терминологии в киноленте «Инферно» может быть признан адекватным.

Итак, в основном перевод терминологии требует подбора термина-эквивалента в ПЯ (если иное не продиктовано функцией употребления термина в ИЯ). Однако, руководствуясь диагностическим тестом (см. вступительное слово к ГЛАВЕ 2), мы можем сделать следующий вывод: профессиональный переводчик в некоторых случаях прибегает к интерпретативно-коммуникативному методу перевода, что выражается, например, в компенсирующей терминологизации текста ПЯ, при которой обратный перевод невозможен. Несмотря на соответствие критерию

неосуществимости обратного перевода, любительский перевод в данном случае не может быть охарактеризован с позиций интерпретативно-коммуникативного метода, так как множественные опущения, случаи субституции псевдотерминами и бормотание в переводе свидетельствуют лишь о «наивности» переводчика и не могут быть расценены как полноценные переводческие приемы.

В некоторых случаях термин может стать способом создания КЭ в исходном тексте, как в примере (16).

Пример (16)

<p>ИЯ: I'm sure they've come to see you and not orange parfait in sugar cages.</p>	<p>ЛП: Не переживай, ведь они пришли проведать тебя, а не апельсины в сахарной глазури.</p>	<p>ПП: Они придут взглянуть на тебя, а не апельсиновое парфе в розетках.</p>
--	---	--

Комичность ситуации определяется контрастом между утонченностью кулинарного термина и обыденностью денотируемого им блюда, заурядностью ситуации. Переводчик-любитель вновь не справляется с определением функции термина и нейтрализует его, тем самым исключая стилистическую неоднородность кинофразы, а вместе с ней частично и КЭ. Напротив, вполне разумным представляется решение профессионального переводчика сохранить анализируемую единицу в ПЯ. Такой подход позволяет воспроизвести иллокутивную силу высказывания в должном объеме.

Таким образом, номинативная функция термина не является основной в пространстве кинодискурса и уступает первое место жанрообразующей, характерологической, комической функциям. Идентификация цели использования термина в киноленте определяет переводческий подход. Однако, несмотря на относительную мягкость требований к переводу терминов в художественном кинотексте (по сравнению, например, с документальным), недопустимым, на наш взгляд, является использование искаженной формы терминов-эквивалентов, а также псевдотерминов.

2.4. Комическое в профессиональном и любительском переводе

В силу комплексности структуры кинодискурса одной из наиболее трудных задач для переводчика КВП становится, по-видимому, сохранение в ПЯ КЭ. Поэтому представляется интересным провести компаративный анализ профессионального и любительского перевода фрагментов, содержащих иронию, сатиру и юмор.

Комичность главного персонажа киноленты «Дневник Бриджит Джонс» главным образом находит свое выражение в самоиронии и частотном использовании окказионализмов, как в примере (17).

Пример (17)

<p>ИЯ: BRIDGET. However, chances of reaching crucial moment greatly increase by wearing these [i.e. panties – Ю.С.]. Scary-stomach-holding-in panties. Very popular with grannies the world over.</p>	<p>ЛП: БРИДЖИТ. Однако только эти смогут приблизить заветный момент, потому что они прекрасно стягивают мой огромный живот. Такие трусики – любимое белье бабулек во всем мире.</p>	<p>ПП: БРИДЖИТ. Зато вероятность свидания резко возрастет, если я надену эти страшенькие, утягивающие живот панталоны, популярные у бабулек во всем мире.</p>
---	---	---

В представленной кинематографической фразе отмечен случай замены окказионализма описательным переводом. Между тем окказионализм маркирует самоиронию и является частью более широкого контекста-ситуации, комичность которой определяется контрастом альтернативных сценариев предстоящего события. Поэтому невозможность воссоздания подобной единицы в ПЯ способствует снижению прагматической силы высказывания, однако не приводит к полной нейтрализации КЭ. Переводчик-любитель попытался компенсировать потерю смысла с помощью гиперболизирующего эпитета. С той же целью профессиональный переводчик добавляет к эпитету уменьшительно-ласкательный суффикс и использует переносное значение слова, осуществляя вариантное тематическое преобразование (трусы – панталоны). Таким образом,

профессиональный переводчик прибегает к ряду лексико-грамматических возможностей ПЯ, благодаря чему восстанавливает прагматический эффект в большей степени, чем переводчик-любитель.

Еще одним средством создания иронии может служить косвенная номинация, как в примере (18).

Пример (18)

<p>ИЯ: BRIDGET. Equally important: will find nice sensible boyfriend to go out with and not continue to form romantic attachments to any of the following – alcoholics, workaholics, commitment-phobics, peeping toms, megalomaniacs, emotional fuckwits, or perverts. And especially will not fantasize about a particular person who embodies all these things.</p>	<p>ЛП: БРИДЖИТ. Обязательно найти страстного молодого человека, с которым можно показаться на люди и не испытывать дикую жалость ко всем алкоголикам, трудоголикам, придуркам с манией величия, тихоням, острословам и извращенцам. Но самое главное – перестать мечтать о мужике, который бы обладал всеми этими качествами.</p>	<p>ПП: БРИДЖИТ. Важно также найти симпатичного путевого парня и прекратить заводить романы со следующими типами: алкоголиками, трудоголиками, бегунами от ответственности, любителями подглядывать, страдающими манией величия бесчувственными болванами и извращенцами. И уж тем более перестать предаваться мечтам о конкретном человеке, обладающем всеми вышеперечисленными качествами.</p>
--	---	---

Переводчик-любитель прибегает к ряду вариантных преобразований и адаптаций, некоторые из которых могут быть квалифицированы как ошибочные. Так, например, при переводе номинации *nice sensible man* использовано ошибочное эпидигматическое вариантное преобразование: вместо основного значения «разумный», реализуемого в данном контексте, для перевода эпитета *sensible* был выбран вариант «страстный», что частично

нарушает логику на микроконтекстуальном уровне. Еще одна неточность допущена за счет добавления условности при переводе последнего предложения, что противоречит дальнейшему видеоряду и логике киноповествования, так как данная кинофраза целиком служит целям номинации конкретного персонажа. Для любительского перевода представленного отрывка также характерны множественные случаи необоснованной, на наш взгляд, адаптации: 1) любовь подменяется жалостью (см. *to form romantic attachments*) – данное варьирование хорошо вписывается в стереотипную картину мира ПЯ; 2) ряд однородных членов подвергся модификации за счет компенсации с вытеснением и добавлением. Но, несмотря на все упомянутые недочеты, переводчик-любитель добивается стилистической эквивалентности (сохраняет разговорный стиль).

Профессиональному переводчику удастся достичь высокой степени как семантической, так и стилистической эквивалентности.

Стоит отметить, что в любительском переводе наблюдается снижение прагматического эффекта высказывания за счет опущения отсылки к конкретному персонажу, которую частично компенсирует дальнейший видеоряд.

Следующий вид комического – сатира – в плане содержания часто реализуется посредством использования инвектемы, а в плане выражения – на фонетическом уровне в виде каламбура, как в примере (19).

Пример (19)

ИЯ: DANIEL. Now, look, how do you know Arsey Darcy?	ЛП: ДАНИЭЛЬ. Хорошо, откуда ты знаешь Дарси?	ПП: ДАНИЭЛЬ. Слушай, а откуда ты знаешь зануду Дарси?
---	--	---

Данная реплика принадлежит Даниэлю Кливеру – персонажу, который отличается едкими сатирическими высказываниями. К сожалению, большая их часть (около 60%) при переводе нейтрализуется, либо подвергается частичному смягчению. Переводчик-любитель не сохраняет иллокутивное намерение ИЯ (ИЯ: вопрос + оскорбление; ПЯ: вопрос), прибегая к

опущению инвектемы, равно как и каламбура и не используя при этом каких-либо инструментов компенсации. Однако на основе анализа перевода инвективных единиц киноленты представляется обоснованным сделать вывод о последовательности переводчика-любителя в своем подходе, базирующемся, предположительно, на убеждении, что в российской кинематографической традиции употребление слов с обценной основой закреплено за определенными жанрами, в список которых не входит романтическая комедия. КЭ утерян и в переводе профессионального переводчика, сохранившего лишь инвектему, которая сама по себе не является средством комического.

При переводе юмора, как и при переводе уже рассмотренных нами иронии и сатиры, профессиональный переводчик и переводчик-любитель также используют разные подходы. Юмор может быть представлен шуткой, построенной на гиперболизирующем сравнении, как в примере (20).

Пример (20)

<p>ИЯ: Oh, don't be silly, Bridget. You'll never get a boyfriend if you look like you've wandered out of Auschwitz.</p>	<p>ЛП: Не смей меня, Бриджит, у тебя ничего не выйдет, если ты будешь выглядеть как заблудший странник .</p>	<p>ПП: Не говори глупостей, ты не выйдешь замуж, одеваясь, как жертва Освенцима.</p>
--	---	---

Референтной ситуацией сравнения является историческое событие. При переводе шутки переводчик-любитель, видимо, желая отойти от аллюзии на трагическое событие, осуществляет адаптирующую перестройку дискурса, заменив референта сравнения. Профессиональный переводчик решает сохранить структуру сравнения ИЯ и использует комический эквивалент. Оба переводчика справились с задачей сохранения иллюкутивной силы высказывания, обеспечив качественно-количественную передачу КЭ.

В отличие от примера (20), КЭ в примере (21) создается посредством ситуативно-лингвистического юмора, в основе которого лежит каламбур. Кроме того, каламбур также играет роль внутритекстовой аллюзии (в рамках

данного кинодискурса за персонажем закрепилось прозвище, при сопоставлении с его именем демонстрирующее каламбур).

Пример (21)

<p>ИЯ: ...and here to introduce it [i.e. the book – Ю.С.] is Mr. Tits Pervert. Ooh, Fitzherbert, Fitzherbert, Fitzherbert.</p>	<p>ЛП:... представит Вам ее никто иной, как мистер старый Развратник, ой, Фицхерберт, Фицхерберт, Фицхерберт.</p>	<p>ПП:...а сейчас встречайте, мистер Подвыперт, ой, Фицхерберт, Фицхерберт, Фицхерберт.</p>
--	---	---

Переводчику-любителю не удастся сохранить ни аллюзию, ни каламбур, что приводит к ослаблению дистантных связей кинодискурса и снижению прагматического эффекта высказывания, а именно частичной потере КЭ. Профессиональный переводчик жертвует интертекстуальностью с целью воссоздания каламбура. За использованным набором фонем в ПЯ не закреплено определенного значения, однако, у реципиента должны возникнуть фоносемантические ассоциации (Подвыперт – «подвыпил» или «выперт»), которые обеспечат КЭ.

Таким образом, профессиональному переводчику при работе с иронией, сатирой и юмором, как правило, удастся воспроизвести прагматический эффект в большей степени, чем переводчику-любителю. Кроме того, любительскому переводу свойственны необъективные адаптации, в отдельных случаях нарушающие логику киноповествования. На основе анализа профессионального и любительского переводов киноленты «Дневник Бриджит Джонс» мы можем сделать вывод, что для киноперевода с английского языка на русский в целом характерно смягчение сатирических высказываний и в то же время стремление к качественно-количественной передаче иронии и юмора.

Выводы по ГЛАВЕ 2

Результаты компаративного анализа выполненных в рамках интерпретативно-коммуникативной модели профессионального и

любительского переводов инвективной лексики, лингвокультурных компонентов кинодискурса (аллюзий и реалий), терминологии и комического позволили сделать ряд выводов относительно использованных переводческих преобразований.

В ходе исследования в исходном материале – романтической комедии «Бриджит Джонс» и приключенческом фильме «Инферно» – было идентифицировано 95 инвективных единиц, включающих литературную бранную лексику (17), обценизмы и слова с обценной образующей основой (77), а также эвфемизмы (1). Анализ любительского и профессионального перевода позволил выявить использование следующих переводческих преобразований: дискурсивное преобразование, замена вариантным соответствием, адаптация и компенсация. В любительском переводе 52 из 77 обценных речевых единиц переведено в класс литературной бранной лексики, 2 сохранены, 23 опущено; у 12 из 17 литературных бранных единиц была снижена степень инвективности. В профессиональном переводе 51 обценная речевая единица была заменена литературным бранным вариантом, 12 сохранены, 14 опущены; снижению степени инвективности подверглись 8 литературных бранных единиц. На основе представленных выше данных мы можем сделать вывод о тенденции переводчика-любителя частично или полностью деинвективизировать пейоративные единицы и о стремлении профессионального переводчика к достижению семантико-стилистической эквивалентности при работе с данным пластом лексики (см. Приложение 1).

При анализе перевода лингвокультурных единиц в исследуемых англоязычных кинотекстах было обнаружено 16 аллюзий, включая 2 отсылки к кинематографу, 4 – к литературе, 1 – к музыке, 2 – к живописи, 1 – к историческому событию, 3 внутритекстовых аллюзии, 2 аллюзии на политические события, 1 – на жизнь медиа-персоны. В ходе работы с подобными лингвокультурными единицами переводчик-любитель совершил 2 адаптации, 1 субституцию референта, 3 раза прибег к эскалирующему

переводу, 2 – к буквальному, использовал 8 эквивалентов/функциональных аналогов. В профессиональном переводе были выделены следующие способы перевода аллюзий: 14 случаев использования эквивалентов/функциональных аналогов, 2 компенсации, 2 адаптации (см. Приложение 2).

Помимо аллюзий, в исходных кинотекстах также были выявлены 19 реалий, из них 10 – географические, 7 – этнографические, 2 – общественно-политические. Анализ переводческих решений, принятых переводчиком-любителем при работе с реалиями, позволил обнаружить: 1 случай описательного перевода, 3 – буквального, 13 случаев перевода эквивалентом, 2 случая использования заимствования. В профессиональном переводе были выделены следующие способы перевода реалий: 1 опущение, 3 буквальных перевода, 13 случаев перевода с использованием эквивалента, а также 2 адаптации (см. Приложение 3).

Итак, в зависимости от типа лингвокультурного компонента кинодискурса и профессиональный переводчик, и переводчик-любитель могут продемонстрировать диаметрально противоположные подходы. Так, при работе с реалиями наблюдается стремление переводчика-любителя к форенизации, а именно наполнению переводного текста заимствованиями; у профессионального переводчика, в свою очередь, заметна тенденция адаптировать кинотекст к принимающей культуре, например, посредством единичных опущений. Однако при работе с аллюзиями переводчик-любитель склонен к доместикации текста, избегая переноса чуждой (в его представлении) для русскоязычного реципиента референции в ПЯ, тогда как профессиональный переводчик, напротив, в большинстве случаев сохраняет исходное ядро аллюзии.

Материал для исследования профессионального и любительского перевода терминологии включает 15 исходных англоязычных единиц. Из них 10 терминов относятся к области медицины, 1 – философии, 1 – истории, 1 – кулинарии, 2 – военной сфере. Наиболее частотным преобразованием и в

профессиональном, и в любительском переводе оказалась замена термина ИЯ эквивалентом ПЯ. Однако качество любительского перевода существенно снижается за счет множественных опущений, единичных искажений термина-эквивалента, а также использования псевдотерминов. Исходные функции терминологии не сохраняются переводчиком-любителем, что приводит к частичной потере прагматического эффекта (см. Приложение 4).

В ходе исследования были проанализированы 32 исходных фразы из англоязычной киноленты *Bridget Jones's Diary*, создающие КЭ, а именно 16 случаев иронии, 9 – сатиры, 7 – юмора. При работе с данными единицами переводчик-любитель использует следующие средства передачи КЭ: комический эквивалент (10), оригинально созданный КЭ (2), функциональный аналог (4), компенсация (3), нейтрализация (9), адаптирующее дискурсивное преобразование (4). В свою очередь профессиональный переводчик стремится воссоздать КЭ с помощью средств, схожих с примененными в ИЯ, что отражается в следующем соотношении использованных преобразований: 15 комических эквивалентов, 3 случая создания оригинального КЭ, 4 – компенсации, 5 – нейтрализации, 2 – адаптирующего дискурсивного преобразования.

Таким образом, при возможности профессиональный переводчик стремится использовать КЭ, воссозданный с помощью сходных с оригинальными функциональных средств, в то время как любитель использует множественные адаптации и замены (см. Приложение 5).

Заключение

В современную эпоху развития средств передачи информации большое распространение получили, наряду с профессиональным переводом, любительские переводы художественных текстов и в частности киноvideопереводы, которые настоятельно требуют научного осмысления.

Учет человеческого фактора в переводческой деятельности может базироваться на различных аспектах, например, гендерном или возрастном. В настоящем исследовании во главу угла был поставлен принцип профессиональности. Под профессиональным переводом мы понимаем перевод, выполненный по заказу, с указанием заказчика, то есть либо издательства в случае литературного перевода, либо студии или творческого объединения в случае художественного киноvideоперевода. Любительский перевод мы определили как перевод, являющийся результатом личной инициативы переводчика и мотивированный в первую очередь необходимостью удовлетворения собственных интеллектуальных и эстетических потребностей. В современных условиях любительский перевод, в отличие от любительского перевода предыдущих эпох (когда художественные тексты переводились, как принято было говорить, «в стол»), становится достоянием общественности благодаря сети Интернет, позволяющей обеспечить широкое распространение любительского перевода.

По аналогии с понятием «наивный» лингвист мы ввели понятие «наивный переводчик», под которым понимаем любого носителя данного языка, владеющего хотя бы в минимальной степени иностранным языком и рассуждающего о нем, об иноземной культуре и о самой переводческой деятельности на бытовом уровне. Обычно «наивный» переводчик ограничивается переводом отдельных лексем, крылатых выражений, истолкованием заимствований, рефлексией на темы известных ему переводов. Развитое языковое сознание в сочетании с интересом к другой культуре и иноязычным произведениям служит предпосылкой для того,

чтобы «наивный» переводчик сделал шаги в направлении любительского перевода, который, как мы показали, характеризуется целенаправленностью и выполняется в масштабе законченного произведения, литературного, кинематографического или иного.

Разные жанровые и иные виды художественного перевода характеризуются разной степенью изученности. В связи с недавним становлением определенных видов текстов появляется потребность в их переводе и теоретическом осмыслении.

Виды и модусы художественного перевода в настоящее время множатся в связи с требованиями социальных установок, а также с развитием цифровых технологий, и отличаются разной степенью изученности. Так, например, систематическое исследование художественного КВП началось лишь в конце XX века. При этом ширится круг проблем, привлекающих внимание исследователей. Актуальным становится исследование любительских переводов, которые отличаются непосредственностью принятия решений и лишь минимально связаны с конвенциями перевода в целом.

Данное исследование носит в некоторой степени начинательный характер, поскольку в нем проводится компаративный анализ профессионального и любительского переводов. При анализе мы выявили совпадения и расхождения в стратегиях профессионального переводчика и переводчика-любителя. В количественном отношении было выявлено значительное преобладание расхождений. Точки наибольшего варьирования стратегий были определены в ходе пилотного исследования, высветившего специфику киноvideоперевода. Так, например, ограниченная длина кинофразы сводит к нулю возможность описательного перевода при работе с кинолентой.

Любительский КВП, как и профессиональный, в целом тяготеет к интерпретативно-коммуникативному подходу, о чем свидетельствует множественность дискурсивных преобразований и невозможность

приближения к исходному тексту при обратном переводе. Однако в отдельных случаях (перевод терминологии) охарактеризовать любительский перевод с позиций интерпретативно-коммуникативного подхода не представляется возможным. Так, например, многочисленные опущения при переводе терминов и бормотание, намеренно использованное для затруднения восприятия переводного текста, являются характеристикой «наивного» переводчика и не могут быть квалифицированы как полноценные переводческие приемы.

Отсутствие специальной подготовки у переводчика-любителя влечет за собой ошибки на уровне семантико-структурных элементов (предшествующем дискурсивному уровню), что снижает качество перевода. Под ошибкой мы понимаем явное искажение плана содержания в отдельно взятой кинематографической фразе. С точки зрения наивного языкового и переводческого сознания такие ошибки, по-видимому, кажутся незначительными. В ходе исследования были обнаружены смысловые, логические и фактологические ошибки при переводе аллюзий, а также фактические (*Swansea, Lewisham* → Свенс, Линдсхейм) и этические (*Britain* → Англия) ошибки при переводе имен собственных. Кроме того, отказ от традиционного варианта перевода терминов, реалий, географических имен собственных, названий кинематографических и литературных произведений приводит к неузнаваемости референции, а также к появлению псевдотерминов и псевдоназваний. Любительский перевод допускает использование диалектизмов – маркеров социально-культурной принадлежности, что может привести к приписыванию персонажу ложных характеристик. Но стоит отметить, что большинство выявленных ошибок не приводит к значительным модификациям в восприятии фильма и образа персонажей. В их основе лежит неполное понимание исходного текста, а иногда неправильное выстраивание логических цепочек.

Профессиональный перевод, в свою очередь, стремится к сохранению семантико-структурной эквивалентности и воссозданию прагматического

эффекта с помощью сходных с оригинальными функциональных средств. Данное предположение подтверждается фактами сохранения комических образов, исходной референции аллюзий, внутритекстовой аллюзивности; укрепления прогрессивных и регрессивных связей между элементами кинодискурса; минимального снижения оскорбительности инвективных единиц. В целом профессиональный перевод характеризуется стремлением к передаче содержания, а не формы, а также к следованию традиции при переводе лингвокультурных единиц для обеспечения их узнаваемости, что приводит к отдельным случаям доместикации. На основе проанализированного материала можно сделать вывод о референтности подходов профессионального переводчика прагматической задаче кинодискурса.

Однако в случае переводчика-любителя адекватность преломляется через призму субъективизма, так как целевая аудитория может быть представлена фанатами или людьми, обладающими схожим с автором перевода набором социально-культурных характеристик. Поэтому иногда любительский перевод может служить примером адаптации на микро- и макроуровнях.

Примерами адаптации на микроуровне является снижение уровня оскорбительности пейоративных единиц, экспликация значения аллюзии и случаи замены референта данных единиц, неоправданные тематические и эпидигматические варьирования, нулевой перевод терминов, нейтрализация каламбуров. На макроуровне все перечисленные явления отражаются в общей деинвективизации текстов, ослаблении интертекстуальных и внутритекстовых дистантных связей кинодискурса, снижении комичности и нейтрализации дискурсивных элементов, обеспечивающих текстовую когерентность.

Комический эффект в кинотексте может проявлять значительную степень интрузивности: в исследуемом материале он сопровождает и инвективную лексику, и реалии, и аллюзии, и (в меньшей мере)

терминологию. В таком случае профессиональный перевод в большей степени, нежели любительский, отражает интрузивность комического.

С позиций методологии лингвистического исследования можно заключить, что любительский перевод, являясь продуктом индивидуальной речемыслительной деятельности, наглядно демонстрирует когнитивный стиль конкретного переводчика, диктующий принятие им переводческих решений, тогда как профессиональный перевод испытывает на себе влияние ряда непосредственных и опосредованных участников переводческого процесса.

Если на этапе своего становления перевод художественного кинотекста стремился отмежеваться от перевода литературного текста (например, за счет свободы выражения, обусловленной жанровой спецификой, за счет необходимой компрессии, обусловленной требованиями синхронизации), то на современном этапе между ними заметны признаки конвергенции. С одной стороны, как сказано выше, современный профессиональный литературный перевод несет на себе неявный отпечаток коллективного творчества, более характерного для любительских проектов, а с другой стороны, любительский коллективный перевод, как было отмечено в работе, начинает сопровождать субтитры переводческим метатекстом по примеру литературных переводов. Кроме того, в любительских переводах кинотекста мы отметили пренебрежение максимумом количества – подробный описательный перевод краткого фрагмента оригинала: такой прием скорее характерен для литературного перевода.

Таким образом, полученные результаты открывают перспективы для дальнейшего изучения любительского перевода с английского языка на русский, как в сопоставлении с профессиональным переводом, так и в качестве самостоятельного объекта исследования.

Список использованной литературы

- 1) Авербух, К. Я. Лексические и фразеологические аспекты перевода: уч. пос. для студ. высш. учеб. заведений [Текст] / К. Я. Авербух, О. М. Карпова. – М. : Издательский центр «Академия», 2009. – 176 с.
- 2) Алексеева, И. С. Текст и перевод. Вопросы теории [Текст] / И. С. Алексеева. – М. : Международные отношения, 2008. – 184 с.
- 3) Антонио, И. А. Терминология комического в лингвистических исследованиях [Текст] : автореф. дис. ...канд. фил. наук: 10.02.01 / Антонио Изабэл Альфредовна. – М., 2009. – 16 с.
- 4) Вишневский, А. В. Теоретические и прикладные аспекты перевода: учебное пособие [Текст] / А. В. Вишневский. – Иваново : Изд-во ИВГУ, 2009. – 207 с.
- 5) Влахов, С. Непереводимое в переводе [Текст] / С. И. Влахов, С. П. Флорин. – М. : Международные отношения, 1980. – 343 с.
- 6) Выготский, Л. С. Мышление и речь [Текст] / Л. С. Выготский. – М. : Директ-Медиа, 2014. – 429 с.
- 7) Гальперин, И. Р. Очерки по стилистике английского языка. Опыт систематизации выразительных средств [Текст] / И. Р. Гальперин. – М. : Либроком, 2012. – 376 с.
- 8) Гарбовский, Н. К. Теория перевода [Текст] / Н. К. Гарбовский. – 2-е изд. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 2007. – 544 с.
- 9) Горшкова, В. Е. Перевод в кино: монография [Текст] / В. Е. Горшкова. – Иркутск : ИГЛУ, 2006 (2008). – 267 с.
- 10) Горшкова, В. Е. Особенности перевода фильмов с субтитрами [Электронный ресурс] – URL: http://www.islu.ru/files/rar/2011/Professores/gorshkova/osobennosti_per-evoda_filmov_s_subtitrami.pdf (дата обращения: 15.05.2017).
- 11) Горшкова, В. Е. Перевод в кино в XXI веке: статус, проблемы, перспективы. [Электронный ресурс] – URL: <http://2013.tconference.ru/> (дата обращения: 20.02.2018)

12) Зализняк, А. А. О профессиональной и любительской лингвистике [Текст] // Наука и жизнь, 2009. – № 1. – М. : Наука и жизнь, 2009. – С. 16-24.

13) Зарецкая, А. Н. Особенности реализации подтекста в кинодискурсе [Текст] : автореф. дис. ...канд. фил. наук: 10.02.19 / Зарецкая Анна Николаевна. – Челябинск, 2010. – 22 с.

14) Иванова, Е. Б. Интертекстуальные связи в художественных фильмах [Текст] : автореф. дис. ...канд. филол. наук: 10.02.19 / Иванова Екатерина Борисовна. – Волгоград : ВолГУ, 2001. – 16 с.

15) Казакова, Т. А. Художественный перевод: в поисках истины [Текст] / Т. А. Казакова. – СПб. : Изд-во СПбГУ, 2006. – 224 с.

16) Кашкин, В. Б. Вещественное представление слова в повседневной философии языка [Текст] // Язык, коммуникация и социальная среда, 2007. – № 5. – Воронеж: ВГУ, 2007. – С. 117-136.

17) Киосе, М. И. Лингво-когнитивные аспекты аллюзии [Текст] : дис. ...канд. филол. наук : 10.02.20 / Киосе Мария Ивановна. – М., 2002. – 281 с.

18) Кинопереvod: мало что от Бога, много чего от Гоблина («Круглый стол» в редакции «Мостов»: М. Берди, Д. М. Бузаджи, Д. И. Ермолович, М. А. Загот, В. К. Ланчиков, П. Р. Палажченко) [Текст] // Мосты: журнал переводчиков, 2005. – №4(8) – Калуга : Р. Валент, 2005. – С. 52-69.

19) Коряковцев, А. В. Инвективность как функционально-семантическая категория русского языка [Текст] : дис. ...канд. фил. наук: 10.02.01 / Коряковцев Андрей Валерьевич. – Кемерово, 2009. – 179 с.

20) Корячкина, А. В. Англоязычный художественный кинодискурс и потенциал его интерпретативно-коммуникативного перевода [Текст] : дис. ...канд. фил. наук: 10.02.04 / Корячкина Антонина Викторовна. – СПб., 2017. – 312 с.

- 21) Леонтьев, А. А. Слово в речевой деятельности: некоторые проблемы общей теории речевой деятельности [Текст] / А. А. Леонтьев. – 4-е изд. – М. : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2014. – 248 с.
- 22) Леонтьева, К. Ю. Основные этапы изучения социально-экономических особенностей системы организации по размещению городской киносети [Текст] // Вестник Чувашского университета, 2008. – № 4. – Чебоксары : ЧГУ им. И.Н. Ульянова, 2008. – С. 403-409.
- 23) Лотман, Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики [Текст] / Ю. М. Лотман // Об искусстве : сб. ст. / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство-СПб, 1998. – С. 297–372.
- 24) Лурия, А. Р. Язык и сознание [Текст] / А. Р. Лурия. – М. : Изд-во МГУ, 1998. – 336 с.
- 25) Модестов, В. И. Художественный перевод: история, теория, практика [Текст] / В. И. Модестов. – М. : Изд-во Литературного Института им. А. М. Горького, 2006. – 464 с.
- 26) Назмутдинова, С. С. Гармония как переводческая категория (на материале русского, английского, французского кинодискурса) [Текст] : автореф. дис. ...канд. фил. наук: 10.02.20 / Назмутдинова Светлана Сергеевна. – Тюмень, 2008. – 18 с.
- 27) Наговицына, И. А. Лингвистические средства сохранения комического эффекта в ситуативной модели перевода [Текст] : дис. ...канд. филол. наук: 10.02.20 / Наговицына Ирина Александровна. – СПб., 2016. – 249 с.
- 28) Нелюбин, Л. Л. Толковый переводоведческий словарь [Текст] / Л. Л. Нелюбин. – М. : Флинта; Наука, 2003. – 320 с.
- 29) Основные понятия англоязычного переводоведения: терминологический словарь-справочник [Текст] / Отв. ред. и сост. Раренко М. Б. – М. : ИНИОН РАН, 2011. – 250 с.
- 30) Петрова, Е. С. Автокоррекция переводчика и принцип дистанцирования [Текст] // Вестник Ленинград. гос. ун-та им.

А. С. Пушкина, 2006. – № 2. – СПб. : ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2006 – С. 83–89.

31) Петрова, Е. С. «Квазиперевод» как тип языковой игры: социально-когнитивный аспект [Текст] // Университетское переводоведение, 2002. – №3. – СПб. : Изд-во СПбГУ, 2002. – С. 368-373.

32) Петрова, Е. С. «Наивный лингвист» как создатель метаязыковой картины мира [Текст] // Studio, 2006. – № 3 – 4. – С. 50-55.

33) Петрова, Е. С. Наивная лингвистика и метаязыковая картина мира [Текст] // Университетское переводоведение, 2007. – № 8. – СПб. : Изд-во СПбГУ, 2007. – С. 339-347.

34) Полинченко, Д. Ю. Народная лингвистика и любительская лингвистика [Текст] // «Народная лингвистика»: взгляд носителей языка на язык: тезисы докладов международной научной конференции. – СПб. : «Нестор-История», 2012. – С. 48-50.

35) Рецкер, Я. И. Теория перевода и переводческая практика: очерки лингвистической теории перевода [Текст] / Я. И. Рецкер. – М. : Р. Валент, 2004. – 240 с.

36) Самкова, М. А. Кинотекст и кинодискурс: к проблеме разграничения понятий [Текст] // Филологические науки. Вопросы теории и практики, 2011. – № 1 (8). – Тамбов : Грамота, 2011. – С. 135-137.

37) Седова, Ю. Н. К вопросу о соотношении профессионального и любительского перевода кинотекста [Текст] // Актуальные вопросы переводоведения и практики перевода, 2018. – № 8. – Нижний Новгород, 2018. (В печати).

38) Седова, Ю. Н. Специфика перевода кинотекста [Текст] // Социум. Наука. Образование: материалы конференции, 2016. – № 1. – Иваново : Изд-во ИГЭУ, 2016. – С. 226-227.

39) Силинская, Н. П. Краудсорсинг в переводе: проблема мотивации [Текст] // Advances in Social Science, Education and Humanities Research

(ASSEHR): Proceedings of the 45th International Philological Conference (IPC 2016). – Vol. 122. – Amsterdam: Atlantis Press, 2017. – С. 500-503.

40) Слышкин, Г. Г. Кинотекст : опыт лингвокультурологического анализа [Текст] / Г. Г. Слышкин, М. А. Ефремова. – М. : Водолей Publishers, 2004. – 153 с.

41) Снеткова, М. С. Особенности перевода художественных фильмов с испанского языка на русский [Электронный ресурс] – URL: http://conf.msu.ru/archive/Lomonosov_2007/19/snetkova_ms.doc.pdf (дата обращения: 15.05.2017).

42) Соколова, Н. Ю. Лингвокультурологические основы функционирования номинаций вопроса и ответа в английском языке [Текст] : дис. ...канд. филол. наук: 10.02.04 / Соколова Наталья Юрьевна. – СПб., 2016. – 193 с.

43) Сорокин, Ю. А. Текст и его национальнокультурная специфика [Текст] / Ю. А. Сорокин, И. Ю. Марковина // Художественный перевод. Теория и практика: учебник / Т. А. Казакова. – СПб. : Инъязиздат, 2006. – С. 375-387.

44) Улыбина, Е. В. Психология обыденного сознания [Текст] / Е. В. Улыбина. – М. : Смысл, 2001. – 263 с.

45) Усов, Ю. Н. Методика использования киноискусства в идейноэстетическом воспитании учащихся 8-10 классов [Текст] / Ю. Н. Усов. – Таллин: Министерство просвещения, 1980. – 125 с.

46) Федоров, А. В. Терминология медиаобразования [Текст] // Искусство и образование, 2000. – №2 – М. : «Искусство и образование», 2000. – С. 33-38.

47) Цивьян, Ю. Г. К метасемиотическому описанию повествования в кинематографе [Текст] // Труды по знаковым системам: ученые записки Тартуского государственного университета, 1984. – № 17. – Тарту: Тартуский ун-т, 1984. – С. 109-121.

- 48) Шадрин, В. И. Университетское переводоведение: учебник [Текст] / В. И. Шадрин. – СПб. : ВВМ, 2017. – 292 с.
- 49) Швейцер, А. Д. Перевод и лингвистика [Текст] / А. Д. Швейцер. – М. : Воениздат, 1973. – 280 с.
- 50) Швейцер, А. Д. Теория перевода: Статус, проблемы, аспекты [Текст] / А. Д. Швейцер. – М. : Либроком, 2009. – 216 с.
- 51) Шор, Р. О. Язык и общество [Текст] / Р. О. Шор. – М. : Либроком, 2010. – 160 с.
- 52) Якименко, О. А. Краудсорсинг в переводе: девальвация профессии или новые горизонты [Текст] // Университетское переводоведение, 2012. – №12 – СПб. : Изд-во СПбГУ, 2013. – С. 526-536.
- 53) Arijon, D. Grammar of the Film Language [Text] / D. Arijon. – Los Angeles : Silman-James Press, 1991. – 624 p.
- 54) Benecke, B. Audio-Description [Text] // Meta, 2004. – Vol. 49 (1). – P. 78–80.
- 55) Bogucki, Ł. Amateur Subtitling on the Internet [Text] // Audiovisual Translation: language transfer on screen / edited by J. Díaz Cintas and G. Anderman. – London : Palgrave Macmillan, 2009. – P. 49-57.
- 56) Bruti, S. The Translation of Compliments in Subtitles [Text] // New Trends in Audiovisual Translation / edited by J. Díaz Cintas. – Bristol, Buffalo, Toronto : Multilingual Matters, 2009. – P. 226-238.
- 57) Carra, N. J. Translating Humour: The Dubbing of Bridget Jones's Diary into Spanish [Text] // New Trends in Audiovisual Translation/ edited by J. Díaz Cintas. – Bristol, Buffalo, Toronto : Multilingual Matters, 2009. – P. 133-141.
- 58) Chaume, F. Film Studies and Translation Studies: Two Disciplines at Stake in Audiovisual Translation [Text] // Meta, 2004. – Vol. 49 (1). – P. 12–24.

59) De Marco, M. Gender Portrayal in Dubbed and Subtitled Comedies [Text] // *New Trends in Audiovisual Translation* / edited by J. Díaz Cintas. – Bristol, Buffalo, Toronto : Multilingual Matters, 2009. – P. 176-196.

60) Díaz Cintas, J. Introduction [Text] / J. Díaz Cintas, G. Anderman // *Audiovisual Translation: language transfer on screen* / edited by J. Díaz Cintas and G. Anderman. – London : Palgrave Macmillan, 2009a. – P. 1-20.

61) Díaz Cintas, J. Introduction – *Audiovisual Translation: An Overview of its Potential* [Text] // *New Trends in Audiovisual Translation* / edited by J. Díaz Cintas. – Bristol, Buffalo, Toronto : Multilingual Matters, 2009b. – P.1-20.

62) Díaz Cintas, J. Fansubs: *Audiovisual Translation in an Amateur Environment* [Electronic resource] / J. Díaz Cintas, P. Muñoz Sánchez – URL: http://www.jostrans.org/issue06/art_diaz_munoz.pdf (дата обращения: 15.05.2017).

63) Fernández, M. J. F. The Translation of Swearing in the Dubbing of the Film *South Park* into Spanish [Text] // *New Trends in Audiovisual Translation* / edited by J. Díaz Cintas. – Bristol, Buffalo, Toronto : Multilingual Matters, 2009. – P. 210-225.

64) Gartzonika, O. Greek Soldiers on the Screen: Politeness, Fluency and Audience Design in Subtitling [Text] / O. Gartzonika, A. Şerban // *New Trends in Audiovisual Translation* / edited by J. Díaz Cintas. – Bristol, Buffalo, Toronto : Multilingual Matters, 2009. – P. 239-250.

65) Georgakopoulou, P. Subtitling for the DVD Industry [Text] // *Audiovisual Translation: language transfer on screen* / edited by J. Díaz Cintas and G. Anderman. – London : Palgrave Macmillan, 2009. – P. 21-35.

66) Goris, O. The Question of French Dubbing: Towards a Frame for Systematic Investigation [Text] // *Target*, 1993. – Vol. 5 (2). – P. 169–190.

67) Gottlieb, H. Subtitling Against the Current: Danish Concepts, English Minds [Text] // *New Trends in Audiovisual Translation* / edited by J. Díaz Cintas. – Bristol, Buffalo, Toronto : Multilingual Matters, 2009. – P. 21-43.

- 68) Harris, B. The Importance of Natural Translation [Text] // Working Papers on Bilingualism, 1977. – No 12. – Toronto : Ontario Inst. for Studies in Education, 1977. – P. 96-114.
- 69) Hesse-Quack, O. Der Übertragungsprozeß bei der Synchronisation von Filmen. Eine interkulturelle Untersuchung [Text] / O. Hesse-Quack. – Munich und Basel : Ernst Reinhard, 1969. – 384 s.
- 70) Hoenigswald, H. M. Language change and Linguistic Reconstruction [Text] / H. M. Hoenigswald. – Chicago: University of Chicago Press, 1960. – 168 p.
- 71) Hoenigswald, H. M. Proposal for the Study of Folk-Linguistics [Text] // Sociolinguistics. Proceedings of the UCLA Sociolinguistics Conference, 1964. – The Hague; Paris, 1966 – P. 16-20.
- 72) Hurtado de Mendoza Azaolo, I. Translating Proper Names into Spanish: The Case of Forest Gump [Text] // New Trends in Audiovisual Translation / edited by J. Díaz Cintas. – Bristol, Buffalo, Toronto : Multilingual Matters, 2009. – P. 70-82.
- 73) Irwin, W. T. The Aesthetics of Allusion [Text] // The Journal of Value Inquiry, 2002. – No 36. – Luxembourg : Springer, 2002. – P. 521-532.
- 74) Ivarsson, J. Subtitling for the Media [Text] / J. Ivarsson. – Stockholm : Transedit, 1992. – 199 p.
- 75) Kristeva, J. Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art [Text] / J. Kristeva. – New York : Columbia University Press, 1980. – 305 p.
- 76) Lederer, M. La traduction aujourd'hui : Le modèle interprétative [Text] / M. Lederer. – Paris : Hachette, 1994. – 224 p.
- 77) Leppihalme, R. Culture Bumps: On the Translation of Allusions [Text] / R. Leppihalme. – Helsinki : Helsinki University, 1994. – 313 p.
- 78) Longo, A. Subtitling the Italian South [Text] // New Trends in Audiovisual Translation / edited by J. Díaz Cintas. – Bristol, Buffalo, Toronto : Multilingual Matters, 2009. – P. 99-108.

79) Lozano, D. The Translation of Medical Terminology in TV fiction series: The Spanish Dubbing of «E.R.» [Text] / D. Lozano, A. Matamala // VIAL, 2009. – No 6. – Vigo : Vigo University, 2009. – P. 73-87.

80) Luyken, G.-M. Overcoming Language Barriers in Television [Text] / G.-M. Luyken, T. Herbst, J. Langham-Brown, H. Reid, H. Spinhof. – Manchester : European Institute for the Media, 1991. – 243 p.

81) Mälzer, N. The Function of Dialogue in Feature Films [Text] // Audiovisual Translation across Europe: An Ever-changing Landscape/ ed. by S. Bruti, E. Di Giovanni. – Bern : Peter Lang, 2012. – P. 113–127.

82) Martínez Sierra, J. J. Introducción a la traducción audiovisual [Text] / J. J. Martínez Sierra. – Murcia : Universidad de Murcia, 2012. – 164 p.

83) Molina, L. Translation Techniques Revised: A Dynamic and Functionalist Approach [Text] / L. Molina, A. Hurtado // Meta, 2002. – XLVII (4). – Montreal : Montreal University, 2002. – P. 498-512.

84) Newmark, P. Approaches to Translation [Text] / P. Newmark. – Oxford : Pergamon Press, 1981. – 198 p.

85) O'Connell, E. Screen Translation [Text] // The Companion to Translation Studies. – Clevedon, Buffalo, Toronto : Multilingual Matters, 2007. – P. 120-133.

86) Perego, E. The Codification of Nonverbal Information in Subtitled Texts [Text] // New Trends in Audiovisual Translation / edited by J. Díaz Cintas. – Bristol, Buffalo, Toronto: Multilingual Matters, 2009. – P. 58-69.

87) Pommier, C. Doublage et postsynchronisation [Text] / C. Pommier. – Paris : Ed. Dujjaric, 1988. – 126 p.

88) Reid, H. Subtitling, the Intelligent Solution [Text] // Translating, a Profession. Proceedings of the 8th World Congress of the International Federation of Translators / edited by P. A. Horguelin. – Ottawa : Council of Translators Interpreters of Ottawa, 1978. – P. 420-428.

89) Reid, H. The Translator on the Screen [Text] // The Mission of the Translator Today and Tomorrow. Proceedings of the 9th World Congress of the

International Federation of Translators / edited by A. Kopczynski, A. Hanf wurzel, E. Karska and L. Rywin. – Warsaw : Polska Agencja Interpress, 1983. – P.357-359.

90) Robinson, D. Who Translates? Translator Subjectivities Beyond Reason [Text] / D. Robinson. – New York : SUNY Press, 2001. – 208 p.

91) Robinson, D. Becoming a Translator: An Introduction to the Theory and Practice of Translation [Text] / D. Robinson. – London, New York: Routledge, 2003. – 301 p.

92) Salehi, A. Translation of Allusions in Subtitling from English into Persian [Text] // International Journal of Comparative literature and Translation Studies, 2013. – Vol. 1, Issue 1. – Footscray : Australian International Academic Centre, 2013. – P. 18-31.

93) Seleskovitch, D. A Systematic Approach to Teaching Interpretation [Text] / D. Seleskovitch, M. Lederer. – Silver Spring, MD : Registry of Interpreters for the Deaf, 1995. – 238 p.

94) Seleskovitch, D. Interpréter pour traduire [Text] / D. Seleskovitch, M. Lederer. – Paris: Didier Erudition, 1993. – 311 p.

95) Snell-Hornby, M. Written to Be Spoken: The Audio-Medial Texts in Translation [Text] // Text Typology and Translation / ed. by A. Trosborg. – Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins, 1997. – P. 277–290.

96) Sokoli, S. Subtitling Norms in Greece and Spain [Text] // Audiovisual Translation: language transfer on screen / edited by J. Díaz Cintas and G. Anderman. – London : Palgrave Macmillan, 2009. – P. 36-48.

97) Studies on Translation and Multilingualism: Crowdsourcing translation [Electronic resource]. – URL: <http://www.termcoord.eu/wp-content/uploads/2013/08/Crowdsourcing-translation.pdf> (дата обращения: 03.02.2018).

98) Szarkowska, A. The Power of Film Translation. Translation Journal [Electronic resource]. – URL: <http://www.bokorlang.com/journal/32film.htm> (дата обращения: 20.03.17).

99) Tomaszewicz, T. Les opérations linguistiques qui sous-tendent le processus de sous-titrage des films [Text] / T. Tomaszewicz. – Poznan : Wydaw. nauk., 1993. – 286 p.

100) Toury, G. Descriptive Translation Studies and Beyond [Text] / T. Toury. – Amsterdam, Philadelphia : John Benjamins Publishing Company, 1995. – 311 p.

101) Tveit, J.-E. Dubbing versus Subtitling: Old Battleground Revisited [Text] // Audiovisual Translation: language transfer on screen / edited by J. Díaz Cintas and G. Anderman. – London: Palgrave Macmillan, 2009. – P. 85-96.

102) Venuti, L. The Translator's Invisibility. A History of Translation [Text] / L. Venuti. – London, New York : Routledge, 1995. – 353 p.

103) Venuti, L. The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference [Text] / L. Venuti. – London : Routledge, 1998. – 210 p.

104) Whitman-Linsen, C. Through the Dubbing Glass: The Synchronization of American Motion Pictures into German, French and Spanish [Text] / C. Whitman-Linsen. – Frankfurt am Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien : Peter Lang, 1992. – 341 p.

105) Zabalbeascoa, P. Developing Translation Studies to Better Account for Audiovisual Texts and Other New Forms of Text Production [Text] : PhD thesis / P. Zabalbeascoa. – 1993. – 339 p.

106) Zabalbeascoa, P. Humor and translation – an interdisciplinary [Text] // Humor: International journal of humor research. – Volume 18, Issue 2. – Berlin, New York : De Gruyter Mouton, 2005. – P. 185–207.

Список использованных словарей

1) Англо-русский словарь [Электронный ресурс] / В. К. Мюллер. – URL: <http://www.classes.ru/dictionary-english-russian-Mueller.htm>. (дата обращения: 30.10.2017).

2) Большой англо-русский фразеологический словарь [Текст] / А. В. Кунин. – М. : Русский язык, 1984. – 944 с.

- 3) Новый англо-русский словарь современной разговорной лексики [Текст] / С. А. Глазунов. – М. : Дрофа, 2006. – 780 с.
- 4) Русский толковый словарь [Электронный ресурс] / В. В. Лопатин. – URL: www.вокабула.рф/словари/русский-толковый-словарь-лопатина/ (дата обращения: 18.10.17).
- 5) Словарь русского языка [Текст] / С. И. Ожегов. – М. : Гос. изд-во иностранных и национальных словарей, 1961. – 900 с.
- 6) Толковый словарь [Электронный ресурс] / Т. Ф. Ефремова. – URL: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/efremova/154623> (дата обращения: 18.10.17).
- 7) Cambridge Free English Dictionary & Thesaurus [Electronic resource]. – URL: <http://dictionary.cambridge.org> (дата обращения: 18.04.18).
- 8) Collins Dictionaries [Electronic resource]. – URL: <http://www.collinsdictionary.com> (дата обращения: 18.10.17).
- 9) Longman English Dictionary Online [Electronic resource]. – URL: <http://www.ldoceonline.com> (дата обращения: 18.04.18).
- 10) Macmillan Dictionary and Thesaurus: Free English Dictionary Online [Electronic resource]. – URL: <http://www.macmillandictionary.com> (дата обращения: 18.04.18).
- 11) Merriam-Webster Dictionary Online [Electronic resource]. – URL: <http://www.merriamwebster.com/> (дата обращения: 18.04.18).
- 12) Oxford Advanced Learner's Dictionary [Electronic resource]. – URL: <http://oald8.oxfordlearnersdictionaries.com/> (дата обращения: 18.04.18).
- 13) Urban Dictionary Online [Electronic resource]. – URL: <https://www.urbandictionary.com/> (дата обращения: 07.05.18).

Список источников языкового материала

Киносценарии

- 1) Curtis R., Davies A., Fielding H. Bridget Jones's Diary: movie script. [Electronic resource]. – URL: https://www.springfieldspringfield.co.uk/movie_script.php?movie=bridget-jones-diary (дата обращения: 20.04.18).
- 2) Коерр D. Inferno: movie script [Electronic resource]. – URL: https://www.springfieldspringfield.co.uk/movie_script.php?movie=inferno-2016 (дата обращения: 27.04.18).
- 3) Дневник Бриджит Джонс: скрипт; пер. с англ. «Ист-Вест».
- 4) Дневник Бриджит Джонс: скрипт; пер. с англ. неизвестного автора.
- 5) Инферно: скрипт; пер. с англ. *CineLab SoundMix*.
- 6) Инферно: скрипт; пер. с англ. А. Гаврилова.

Список использованных сокращений

АВТ – аудиовизуальный текст

АВП – аудиовизуальный перевод

ИЯ – исходный язык

КВП – киновидеоперевод

КЭ – комический эффект

ЛП – любительский перевод

ПП – профессиональный перевод

ПЯ – переводящий язык

Приложения

Приложение 1

Рисунок 1

Распределение анализируемых пейоративных единиц по классам



Рисунок 2

Преобразования при профессиональном и любительском переводе инвективной лексики



Приложение 2

Рисунок 1

Распределение анализируемых аллюзий по классам

- Отсылки к кинематографу
- Отсылки к музыке
- Отсылки к живописи
- Отсылки к историческому событию
- Внутритекстовые аллюзии
- Отсылки к жизни медиа-персон
- Отсылки к политическим событиям

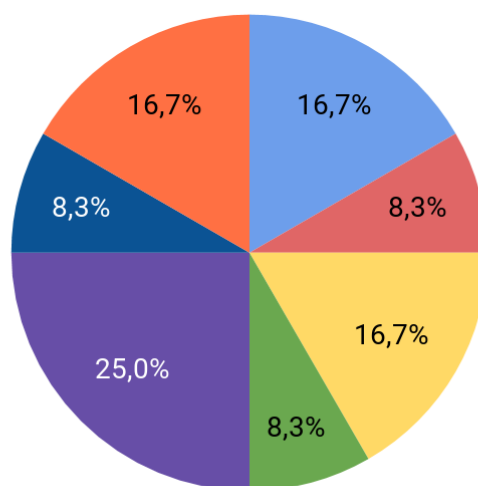
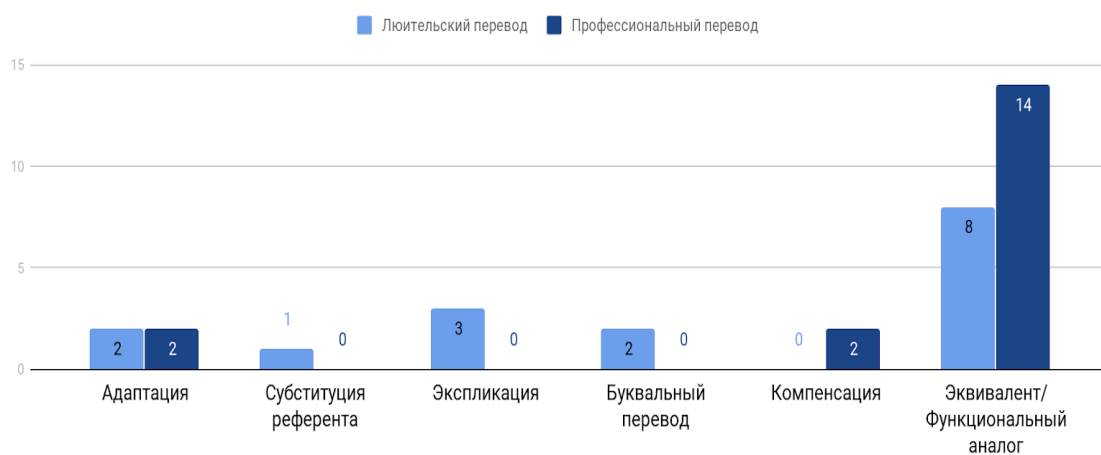


Рисунок 2

Преобразования при профессиональном и любительском переводе аллюзий



Приложение 3

Рисунок 1

Распределение анализируемых реалий по классам

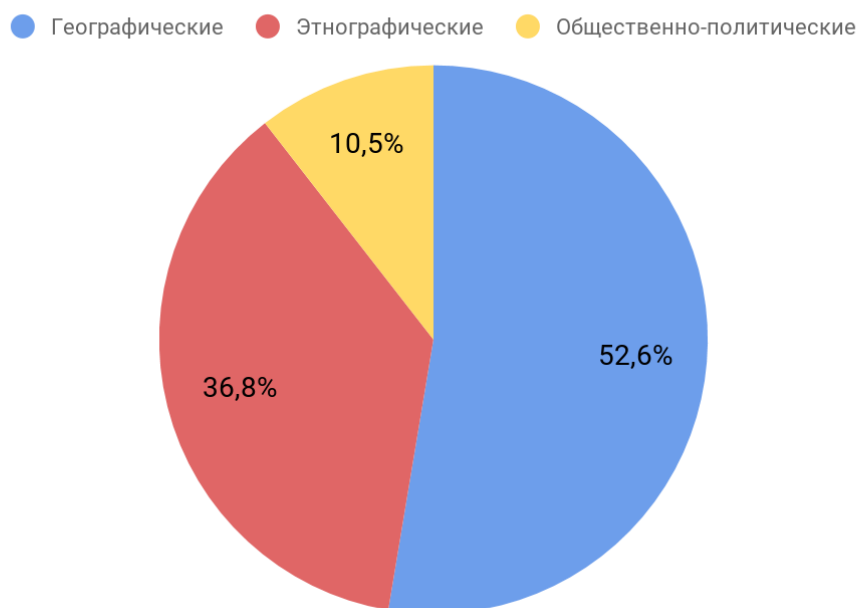
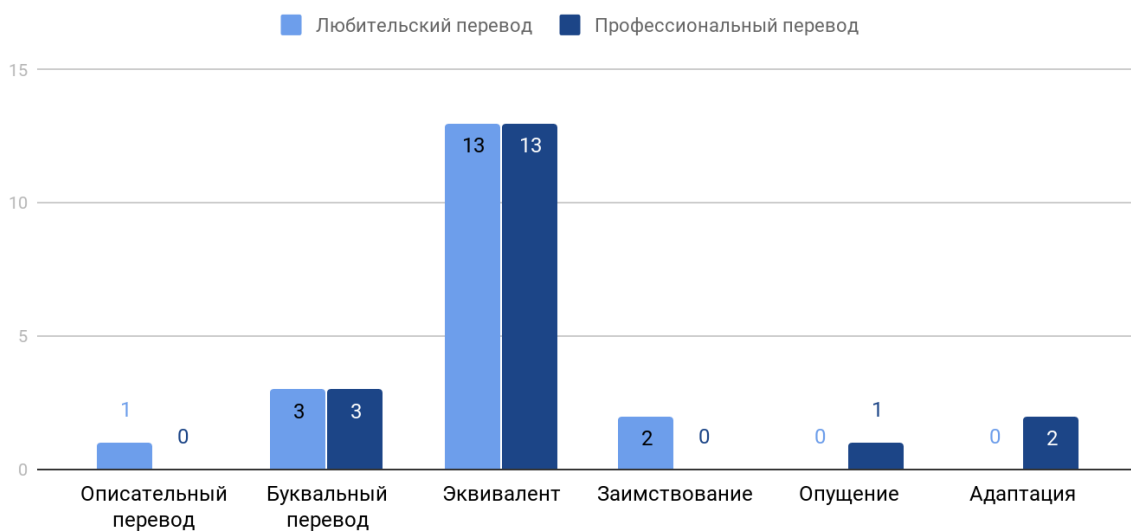


Рисунок 2

Преобразования при профессиональном и любительском переводе реалий



Приложение 4

Рисунок 1

Распределение анализируемых терминов по классам

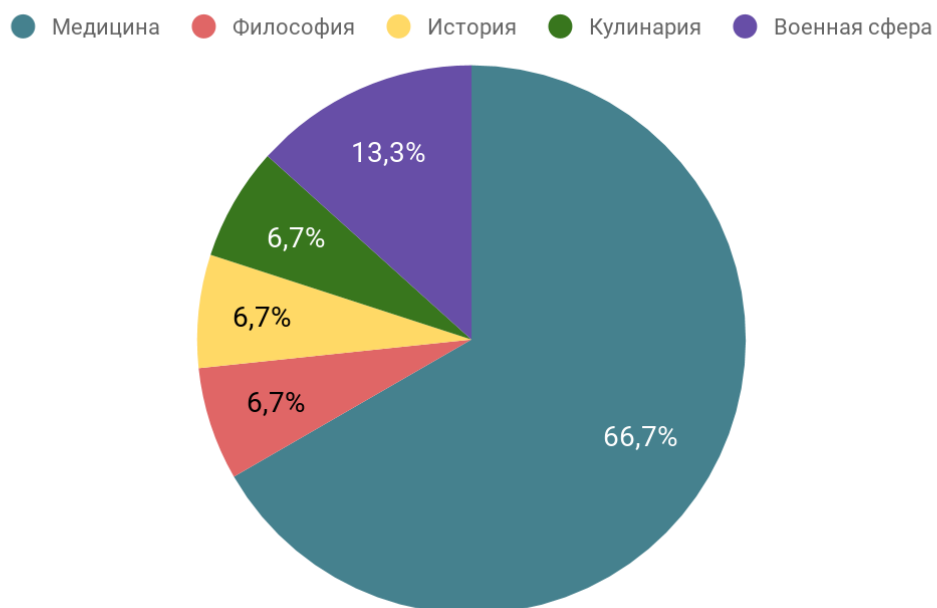
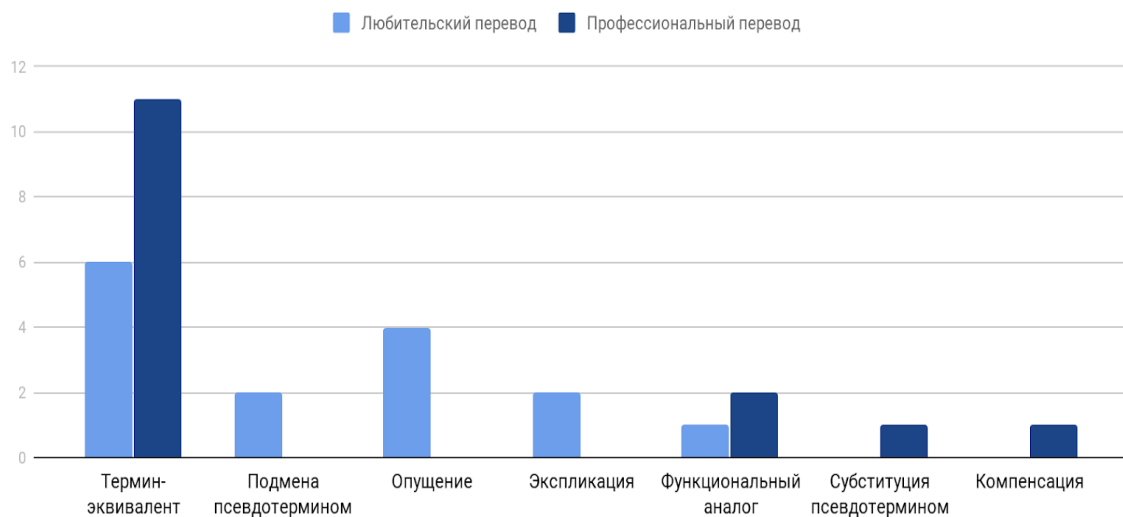


Рисунок 2

Преобразования при профессиональном и любительском переводе терминов



Приложение 5

Рисунок 1

Распределение анализируемых обладающих комическим эффектом единиц по классам

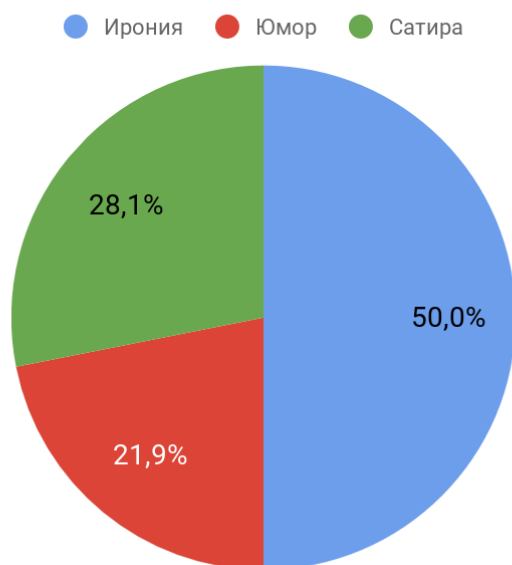


Рисунок 2

Преобразования при профессиональном и любительском переводе комического

