

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РФ
Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования
«Южно-Уральский государственный университет
(национальный исследовательский университет)»
Институт лингвистики и международных коммуникаций
Кафедра лингвистики и перевода

ДОПУСТИТЬ К ЗАЩИТЕ
Заведующий кафедрой,
д.филол.н., доцент
_____/Т.Н.Хомутова/

**ОСОБЕННОСТИ ПЕРЕВОДА АУДИОВИЗУАЛЬНОГО ТЕКСТА (НА МАТЕРИАЛЕ
ПЕРЕВОДА С АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКА НА РУССКИЙ СЕРИАЛА «КЛЮЧИ
ЛОККОВ»)**

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА
ЮУрГУ - 45.03.02.2020.205.ВКР

Руководитель, к.филол.н., доцент
_____/Е.В. Кравцова/
« ___ » _____ 2020г.

Автор
студент группы ЛМ-431
_____/А.В. Галиуллина/
« ___ » _____ 2020г.

Нормоконтролер,
к.филол.н., доцент
_____/О.И. Бабина/
« ___ » _____ 2020г.

Работа защищена с оценкой

« ___ » _____ 2020г.

Челябинск
2020

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	3
Глава 1 Аудиовизуальный перевод как объект исследования лингвистики, межкультурной коммуникации и теории перевода.....	6
1.1 Киноперевод в исторической перспективе	6
1.2 Аудиовизуальный перевод: особенности и классификация.....	11
1.3 Субтитры и дубляж.....	16
1.4 Приёмы и стратегии перевода аудиовизуального текста	22
Выводы по главе 1.....	27
Глава 2 Особенности перевода аудиовизуального текста	29
2.1 Специфика сериала «Ключи Локков» и субтитров к нему.....	29
2.2 Приёмы перевода при создании субтитров сериала «ключи локков» ...	32
2.3 Анализ переводческих ошибок в процессе создания субтитров на русском языке.....	41
Выводы по главе 2.....	46
Заключение	48
Библиографический список	50

ВВЕДЕНИЕ

Современная жизнь немыслима без телевидения, кино, домашнего видео и т. д. Очевиден факт, что перевод как область межъязыковой и межкультурной коммуникации играет здесь значительную роль. Существует множество определений аудиовизуального языкового перевода. В целом, это явление означает процесс, посредством которого фильм или телевизионная программа становятся понятными для целевой аудитории, незнакомой с исходным языком оригинала.

Актуальность данной темы обусловлена широким распространением аудиовизуальных текстов как средств массовой коммуникации и их важнейшей ролью в распространении массовой культуры в процессе глобализации. Именно поэтому возрастает потребность в качественном анализе и переводе аудиовизуальных текстов на различные языки для их широкого использования в мире массовой коммуникации. Стоит отметить, что высокий процент субтитров, созданных для аудиовизуальных текстов, был переведен непрофессионалами. Переводчики, относительно молодые и неопытные, также участвуют в создании дублирующего перевода, что вызвано недостатком знаний и опыта в работе с аудиовизуальным переводом.

Объектом данного исследования является аудиовизуальный текст сериала 2020 года «Locke and key» («Ключи Локков»), представленный на сайте www.hdseason.ru.

Предметом – переводческие решения и трансформации, которые были использованы лингвистами-переводчиками для достижения в текстах оригинала и перевода эквивалентности и синхронизации.

Целью настоящей работы является критический анализ переводческих решений в аудиовизуальном переводе сериала и создание некоторых практических рекомендаций для переводчиков аудиовизуального материала на примере американского сериала «Locke and Key».

Исходя из поставленной нами цели, формируется следующий круг **задач**:

1. Изучить историю киноперевода, обозначить основные этапы его развития и их содержание на основании теоретических работ зарубежной и Российской лингвистики и переводоведения;

2. Раскрыть содержание понятий «аудиовизуальный текст», «субтитрование», «дублирование» и их взаимосвязь;

3. Выявить и описать особенности аудиовизуального перевода с английского языка на русский;

4. Провести сравнительно-сопоставительный анализ материала в оригинале и аудиовизуального текста на русском языке (субтитров); описать и систематизировать выявленные ошибки;

5. Создать ряд рекомендаций для переводчиков аудиовизуального материала.

Материалом исследования послужил аудиовизуальный текст (субтитры) американского сериала «Ключи Локков», выпущенного компанией Netflix в 2020 году.

Основными источниками, раскрывающие теоретико-методологическую базу станут работы Горшковой В.Е., Кузьмичева В.А., Кострова К.Е., Латышева Л.К., Комиссарова В.Н., Бархударова Л.С., Я. Педерсона, Чинтас Х.Д. и Ремаэль А.

При выполнении данного исследования нами были использованы следующие **методы**: контекстуальный анализ (т.е. распознавание скрытых намерений и посланий в текстах диалога), описательный метод (сбор эмпирических данных: обобщения, классификации, наблюдения) и сравнительно-сопоставительный метод.

Научная новизна работы заключается в том, что нам удалось рассмотреть различные подходы (традиционные и новые) к кино- и телепереводу на материале нового сериала, прежде не подвергавшегося подобного рода анализу.

Теоретическая значимость работы состоит в том, что полученные в ходе исследовательские выводы могут внести определенный вклад в развитие аудиовизуального перевода.

Практическая значимость работы: результаты этого исследования могут быть использованы как лингвистами, так и переводчиками, специализирующимися на переводе фильмов. Возможно также практическое применение материалов и ресурсов данной работы в вузах, на курсах переводоведения, английского языка, для просмотра сериалов в оригинальном озвучивании с субтитрами.

Работа состоит из введения, двух глав, заключения и библиографического списка. Библиографический список включает 34 источника.

ГЛАВА 1 АУДИОВИЗУАЛЬНЫЙ ПЕРЕВОД КАК ОБЪЕКТ ИССЛЕДОВАНИЯ ЛИНГВИСТИКИ, МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ И ТЕОРИИ ПЕРЕВОДА

1.1 Киноперевод в исторической перспективе

История кинематографа началась в 1895 году, когда официально была снята самая первая короткометражная картина братьями Люмьер во Франции. В начале кинематографической истории все фильмы были немыми. И только спустя 32 года фильмы перестали быть беззвучными. В следствие этого, в разных странах главы-государств заинтересовались тем, что транслируется и как озвучивается. Кинематограф – это один из инструментов влияния на людей в виду его массовости, изобразительности и доступности. Таким образом, появилась необходимость в кинопереводе.

Историю киноперевода можно разделить на несколько периодов, как это сделал Матасов Р. А. [16].

1) 1895 – 1927 годы: зарождение кинематографа. Перевода не было, но кинокартины были понятны всем, вне зависимости от нации и культуры.

Поскольку первое кино было «немым», то киноперевода, как такового, не существовало: все действия на экране комментировались операторами Люмьеров, владевшими иностранными языками. С появлением игровых картин связывают начало эры киноперевода. Можно сказать, что киноленты конца 18 века и начала 19 не были выдающимися. Однако, чрезмерная жестикуляция, неправдоподобная мимика актеров послужили основой для создания межсемиотического перевода. Это такой перевод, где интерпретация вербальных знаков происходит посредством невербальных знаковых систем. Кроме того, показы кинолент того времени были примечательны тем, что сопровождалась конференсье - профессиональные актеры, которые стали комментаторами немого кино. В 1903 году впервые были использованы интертитры: поясняющие надписи, которые сопровождают действиями актеров немого кино. По мнению Матасова Р. А., «Этот новый технический

приём был сразу же взят на вооружение кинематографистами всего мира.» Так с появлением интертитров работа киноконферансье оказалось не востребована во всем мире.

2) 1927 – 1980 годы: период, когда практика создания субтитров и дубляжа получает массовое распространение.

6 октября 1927 года состоялась премьера фильма «Певец джаза» (The Jazz Singer) кинокомпания Warner Bros, который стал первым в истории звуковым фильмом. Именно в этот момент появилась проблема «межъязыкового барьера», которую разные кинокомпании решали по-разному: одни снимали разные версии одного и того же фильма с разными актерами на разных языках, другие нанимали актеров, которые владели несколькими языками, но были и такие компании, которые заставляли актеров читать диалоги на разных языках с помощью закадровой доски, где мелом была написана транскрипция текста. Однако из-за крайне высоких производственных затрат, падения уровня актерской игры и Великой депрессии, от всех этих методов отказались.

Так, на смену игре актеров пришел дубляж. В 1928 году в Голливуде были предприняты первые попытки дублирования фильмов, т.е. полной замены оригинальных диалогов переводными. Сторонние актеры-носители языка выполняли озвучивание. В 1920-х годах весь кинематограф Голливуда работал на европейского потребителя, поэтому в США спросом пользовались актеры-иммигранты из европейских стран. Но из-за длительного пребывания в Америке, их родной язык «искажился» и стал непохожим на тот вариант, который использовался в Европе. Голливуд был вынужден отказаться от выполнения дубляжа у себя; вместо этого, филиалы Голливуда в Европе нанимали актеров в европейских странах и переозвучивали фильмы уже в стране проката. Это было началом эпохи национального дубляжа – одного из наиболее популярных видов киноперевода.

Субтитрование, как способ перевода видео и кино, появился в 1930-х годах. Кинопереводчик Герман Г. Вайнберг считается его изобретателем.

Ранний вид субтитров кратко передавал смысл диалогов одной или нескольких сцен.

Развитие такого вида киноперевода, как дубляж, пришлось на 1930-е годы. Правительство Италии, Германии, Испании и Франции при помощи дубляжа хотели стандартизировать язык своего народа, избавиться от провинциальных диалектов и, таким образом, объединить нацию [30]. Импортируемые фильмы из США стали средством пропаганды, когда актеры начали говорить с экранов на итальянском, немецком, испанском или французском. Американская киностудия Fox не желала отставать от конкурентов и тоже занималась дубляжом своих кинокартин на иностранные языки; однако, итальянская аудитория была недовольна качеством, и в 1932 году римская киностудия Cines-Pittaluga открыла отдел дубляжа. Итальянская школа дубляжа очень быстро разрослась, несмотря на искажение смысла диалогов и фильмов, краткие сроки для перевода (около 7-12 дней), импровизацию и технические проблемы.

В нацистской Германии дубляж был также востребован, и им занималась компания Universum Film AG, находящаяся под контролем государства [28]. Германская школа дубляжа не была на таком же уровне, как итальянская, так как в страну завозилось малое количество иностранных фильмов, более популярно было немецкое кино. Дубляж начал развиваться в Германии только после окончания Второй Мировой Войны. Так, центром дубляжа в ГДР была компания Deutsche Film-Aktiengesellschaft, которая переводила многие советские киноленты.

Дубляж был популярен и в Испании, поскольку это было массовым средством пропаганды. В начале 1940-х годов к прокату в Испании допускались только картины, дубляж которых был выполнен в студиях на территории Испании. В дубляже были проблемы с синхронизацией и также, как и в Италии, смысл диалогов часто не сохранялся.

Франция, в отличие от Италии, Германии и Испании, не находилась под влиянием диктатуры, но тем не менее предпочла дубляж в кинопереводе.

Французы очень трепетно относились к своему языку, с XVI в. занимались проблемами его нормализации, а дубляж продолжил эту традицию. Поскольку в 1930-е года французские студии дубляжа еще не имели достаточно оборудования, многие французские актеры уехали в США, чтобы там озвучивать картины. В конце 1940-х годов во Франции был принят ряд законов, обязывающий дублировать все зарубежные фильмы на французский язык, и в то же время, запрещающий франкоговорящим актерам заниматься дубляжом фильмов для французского рынка на территории Северной Америки. На данный момент эталоном кинодубляжа является французская школа.

Несмотря на богатую историю дубляжа, европейские страны предпочитают субтитрование как основной вид киноперевода, вследствие малого количества населения и, как следствие, небольших сборов от проката фильмов, а также наличия в некоторых странах нескольких государственных языков. Субтитры дубляжу предпочитают в Великобритании, Скандинавии, Бельгии, Нидерландах, Греции, Португалии и во многих других европейских странах.

Нельзя не упомянуть исключение в виде Великобритании: жители этой страны никогда не испытывали проблем с пониманием фильмов из США, и по этой причине, не нуждались в каком-либо переводе. В то же время, в США и в Великобритании европейское кино скорее считается «авторским», имеет меньшее количество зрителей, и поэтому субтитрование является более подходящим и экономичным видом перевода. Исключением является Уэльс, который предпочитает дублирование для поддержания статуса валлийского языка.

В таких странах, как Франция и Канада (в частности, территория Квебека) дубляж любой иностранной кинопродукции производится исключительно на территории этих государств.

Что касается зарождения и развития киноперевода в России, то в 1930-х годах СССР сделал выбор в пользу дубляжа, поскольку, несмотря на

программу по ликвидации безграмотности, начавшуюся еще в 1920-х годах, население страны было малограмотным, что делало невозможным субтитрование. Кроме того, дубляж был средством массовой пропаганды, при его помощи можно было изменять «неудобные» моменты в кинолентах (Германия, Италия, т.д.).

Объединение «Инторгкино» (а в 1945 году созданный на его основе «Совэкспортфильм») занималось ввозом зарубежных фильмов. Они составляли небольшую часть от советского проката, но пользовались огромным успехом. Датой основания отечественного киноперевода принято считать 1935 год, когда впервые в СССР был продублирован американский фильм «Человек-невидимка» (The Invisible Man, 1933). Изначально дублирование фильмов происходило в научно-исследовательском кинофотоинституте (НИКФИ), затем после открытия первого в стране дубляжного цеха работа велась при киностудии им. Горького, ранее называвшийся «Союздетфильм».

«Совэкспортфильм» получил монопольное право на прокат советского кино за границей и иностранного кино в СССР. В кинотеатрах советского союза демонстрировалось множество иностранных кинолент из Германии, США и Великобритании. Помимо западных фильмов, в СССР также ввозилось огромное количество кинолент из стран Варшавского договора. Спрос на кинокартины рос, компании дубляжа не справлялись с возросшим объемом работы и решением проблемы было создание в 1956 году в Ленфильме дубляжного цеха, который работал над дубляжом зарубежных фильмов и кинолент из союзных республик.

Советские специалисты были лучшими в своей профессии, так как отлично синхронизировали слоговую синхронизацию, укладывали текст.

3) 1980 – 1990 годы: большой популярностью стал пользоваться одnogолосый синхронный закадровый перевод.

Синхронный закадровый перевод – это озвучивание, при котором приглушенно звучит речь актеров и поверх этого накладывается голос

переводчика. Лучшими закадровыми переводчиками в Россию считаются: Леонид Володарский, Андрей Гаврилов и Алексей Михалев. Их голосами говорили Чак Норрис, Джим Керри, Стив Мартин, Арнольд Шварценеггер, Сильвестр Сталлоне и даже персонажи «Русалочки».

В 1990-х озвучиванием фильмов занимались не только государственные кинокомпании, но и частные. Из-за этого качество переводов снизилось. А в 2000-х годах в России стал применяться теледубляж. Этот вид перевода популярен до сих пор. После развала СССР многие бывшие союзные республики стали укреплять позиции национального языка и приняли ряд мер. Например, все иностранные киноленты обязаны быть продублированы только на государственный язык или хотя бы иметь субтитры. За это кинокомпании получали определенные льготы от государства.

Таким образом, мы видим, что главной фигурой в дубляже является переводчик-профессионал.

1.2 Аудиовизуальный перевод: особенности и классификация

Согласно профессору Х. Диаз-Синтас, «аудиовизуальный перевод можно определить как перевод вербальных элементов аудиовизуального текста» [29]. Это означает, что аудиовизуальный перевод (далее – АВП) занимается исключительно переводом аудио-медиа-текстов – сериалов, фильмов различных жанров, компьютерных игр, телепередач и пр.

В 1976 году было проведено первое серьезное исследование аудиовизуального перевода европейскими лингвистами. В нашей стране у истока изучения аудиовизуального перевода стояли Ю. Лотман и Ю. Тынянов.

Аудиовизуальный перевод – это особый вид перевода, который не относится ни письменному, ни устному, но находится как бы «между» двумя этими уровнями перевода. В России, как правило, аудиовизуальный перевод сводится к кино/видео переводу. Говоря об аудиовизуальном переводе, необходимо упомянуть о кинотексте.

По мнению советского филолога, переводчика А. В. Федорова кинотекст представляет собой «сообщение, содержащее информацию и изложенное в любом виде и жанре кинематографа (игровой, документальный, анимационный, учебный, популярно-научный фильм)» [5].

Зачастую кинотекст вызывает сложности у переводчиков, так как главное при переводе по мнению А. П. Чужакина и П. Р. Палажченко «не исказить замысел автора, качество диалогов, речевые характеристики (по возможности), сохранить стиль, передать аромат эпохи и индивидуальность – почетная, но нелегкая миссия» [23].

Многие исследователи солидарны с тем, что кинотекст – это своего рода коллективная работа: сценаристов, режиссеров, операторов-постановщиков и переводчиков. Отличительной чертой кинотекста от художественного текста, является его функциональная дифференция – с точностью можно узнать, кто переводил, кто снимал фильм, кто писал сценарий. В художественном тексте дифференциация отсутствует.

В процессе перевода фильмы адаптируют под культурные реалии каждой страны. Перевод кинотекста является важной составляющей творческого процесса, одним из видов коммерческого перевода.

Таким образом, аудиовизуальный перевод занимает отдельное место в классификации видов перевода из-за своей уникальности и непохожести на другие переводы. Здесь задействованы текст, прямые и скрытые смыслы, визуальные образы, звук. Все это осложняет перевод, но в то же время делает его более интересным с точки зрения лингвистики.

Немецкий лингвист Катарина Райс считает, что перевод аудиовизуальных текстов и кинотекстов, в частности, должен обеспечить такое воздействие на реципиента, которое было бы тождественно воздействию, оказываемому оригиналом на получателя исходного текста [23]. В профессиональном дублировании фильмов данный критерий занимает центральную роль, по этой причине перевод кинотекста является основой для конечного варианта формулировки синхронного текста.

Также следует учитывать понятие эквивалентности, так американский лингвист Ю. Найда считает, что необходимо сравнивать реакции получателей текста на исходном языке и на языке перевода. Например, если эти реакции совпадают в эмоциональном и в интеллектуальном плане, то такой перевод можно считать эквивалентным оригинальному тексту [16].

При переводе художественного фильма необходимо учитывать множество факторов, такие как: жанр фильма; особенности характера героев; особенности лексики участников фильма; особенности перевода диалогической и монологической речи; возраст целевой аудитории и др.

При переводе кинотекстов существует ряд требований, которых необходимо учитывать: например, соотношение длины переводимой фразы и исходной, время произнесения переводной фразы, должно равняться времени, за которое актер успеваеет произнести ее, также переводимая фраза должна в точности повторять артикуляцию актера.

На сегодняшний день ученые-лингвисты выделяют четыре вида киноперевода: субтитры, дубляж, синхронный перевод и закадровый перевод. Однако, особое внимание мы уделим дублированию и субтитрованию, так как они наиболее распространенные и часто используемые в современном кинематографе.

1) Закадровый перевод—вид озвучивания при котором, поверх речи актера накладывается перевод, при этом зритель слышит не только перевод, но и оригинальную речь.

Это особый вид аудиовизуального перевода, который сочетает в себе черты синхронного и письменного диалога. Чаще всего у закадрового переводчика имеется монтажный лист, однако в нем нет каких-либо пометок, замечаний или описаний о персонажах, там есть только диалоги. С другой стороны, закадровый перевод отличается от синхронного наличием временных рамок. Переводчик может подготовиться к закадровому переводу при помощи монтажного листа, поэтому отсутствует элемент «неожиданности», который свойственен синхронному переводу. При

закадровом переводе присутствует так называемый «*voice over*», т.е. оригинальная дорожка становится тише, но её всё равно слышно, а перевод более громкий.

2) Субтитрирование – передача в сжатой форме значимых элементов диалога в фильме, которые воспроизводятся в условиях, ограниченных по времени и месте отображения на экране, преимущественно, внизу.

Это прием аудиовизуального перевода, при котором в нижней части экрана транслируется письменный текст, пересказывающий оригинальный диалог говорящих, а также дискурсивные элементы, которые появляются на картинке (буквы, вставки, граффити, надписи, плакаты и т.п.) и информацию, содержащуюся в звуковой дорожке (песнях). В некоторых языках, – например, в японском – субтитры помещают вертикально в правой части экрана.

Основная функция перевода субтитров состоит в том, чтобы эффективно донести до зрителей точное сообщение и дать им понять и оценить фильм и телевидение, ограниченные временем и пространством. Для достижения этой цели переводчики должны учитывать ряд принципов, а также уделять большое внимание культурному феномену. В цифровом мире все чаще кино и сериалы смотрят в пути или дома с экранов мобильных устройств, которые имеют свои ограничения в аппаратном и программном обеспечении. Таким образом, переводчику необходимо учитывать также и платформу для просмотра, адаптировать видео и субтитры к ней таким образом, чтобы даже на маленьких экранах просмотр был комфортен.

3) Дублирование (или дубляж) – процесс перевода диалогов в аудиовизуальных произведениях, где иностранная речь полностью заменяется на язык страны, в которой проходит прокат данного произведения.

Дублирование является одним из самых сложных видов аудиоперевода в кинематографе. При этом, используется особая техника записи, при которой внимание уделяется следующим факторам: соответствие дубляжа семантике оригинальной фонограммы; соответствие тембров голосов, манеры дублера и внешности персонажа; соблюдение артикуляции в изображении и звуке

(пожалуй, это один из самых сложнейших моментов, по которому оценивают качество перевода). При дублировании переводчик анализирует исходный текст и фактически создает новый текст, который подходит под языковые особенности языка и культуры.

Дубляж широко распространен в Европейских странах (Германия, Франция, Испания, Италия, Венгрия и т.д), однако, стоит отметить, что преимущественно дублируется только продукция для детской аудитории (образовательные программы, мультфильмы и т.д). Вся прочая аудиовизуальная продукция переводится с помощью субтитров. В России традиционно дубляж считается самым предпочтительным видом аудиовизуального перевода, однако, из-за его дороговизны и сложности, только крупные студии могут его себе позволить, в то время как любительские студии работают чаще всего с закадровым переводом.

4) Синхронный перевод активно применялся во времена использования VHS в 90-е годы, на данный момент данный вид киноперевода практически изжил себя.

Виссон Линн переводчик и профессор из Гарварда, определяет синхронный перевод как «один из наиболее сложных видов устного перевода, при котором переводчик переводит на целевой язык синхронно, одновременно с восприятием на слух речи на исходном языке, в отличие от последовательного перевода, когда переводчик говорит в паузах в речи на исходном языке» [32]. Данный вид перевода осуществляется переводчиком без помощи монтажных или диалоговых листов. Принцип создания синхронного киноперевода того времени: переводчик просматривал фильм один раз для понимания общей картины, затем делал незначительные пометки, после записывался синхронный перевод фильма.

1.3 Субтитры и дубляж

Субтитр – это текстовое сопровождение к аудиовизуальному произведению, обычно расположен в нижней части кадра и представляет собой перевод слов актера (а также надписи) и дублирование звука к фильму.

Е. А. Гришина автор «Современного словаря иностранных слов» дает морфологический разбор термина «субтитр», а также дает его определение. Субтитр имеет две морфемы: приставка «суб» (от лат. sub), которая обозначает «расположение внизу под чем-либо, или около чего-либо», и корня «титр» (от фр. titre), который означает «вступительную надпись или пояснительный текст в кинофильме» [8].

Так как первые кинокартины были беззвучными, то субтитры поясняли происходящее на экране, воспроизводили диалоги актеров, но со временем представление о том, что такое субтитры, изменилось. Современный словарь иностранных слов дает такое определение субтитру: «Это надпись в нижней части кадра кинофильма, является обычно краткой версией перевода иноязычного диалога (или вообще текста) на язык понятный зрителю» [8]. В словаре русского языка дается следующее определение: «Субтитром в кино и на телевидении называется надпись под изображением, внутри кадра» [19]. В толковом словаре иноязычных слов субтитр – это «надпись в нижней части кадра кинофильма, представляющая собой запись или перевод речи персонажей» [14].

Рассмотрев данные понятия, мы приходим к выводу, что наиболее точное определение современному представлению о субтитрах дает «Толковый словарь иноязычных слов» т.к. раскрывает это понятие максимально широко и наиболее полно. Следовательно, можно выделить два вида субтитров: 1) оригинальные субтитры, которые дублируют тот же язык, что и фильм, в основном предназначены для слабослышащих или глухих людей. 2) переводные субтитры, которые служат для понимания фильма, снятого на другом языке.

Работая с субтитрами, переводчик также отвечает некоторым уникальным техническим ограничениям, накладываемым клиентом, а также общим требованиям, касающимся качества субтитров. Рассмотрим эти уникальные ограничения. Ян Педерсен указывает на три ограничения субтитров: пространственные ограничения, временные ограничения и ограничения, обусловленные семиотическим переключением с устного языка на письменный [30]. Пространственные ограничения обусловлены особенностями расположения субтитров на экране. Переводчик вправе разместить субтитры только на две строки, выйти за пределы, которых нельзя. А значит, он ограничен количеством символов. Точное количество символов в строке обычно зависит от требований клиентов, типов устройств, которыми будут пользоваться зрители, и многих других факторов. Разные ученые говорят о различном количестве символов, которые должны быть помещены в строку, но текущая практика показывает, что среднее количество символов в строке составляет 36, что составляет 72 символа на 2 строки одного субтитра. Временные ограничения связаны со скоростью чтения зрителя. Это означает, что субтитр должен оставаться на экране в течение такого времени, за которое зритель способен его прочитать. Эти данные также варьируются в зависимости от требований клиента и типа переводческого проекта. Хенрик Готлиб предложил так называемое «Правило двенадцати символов в секунду» (*12 SpS rule*), означающее, что субтитр, имеющий две строки по 36 символов в каждой, должен оставаться на экране в течение 6 секунд; общее количество 72 символов, разделенных на 6 секунд, дает нам 12 символов в секунду. Тем не менее, число 12 довольно приблизительное, поскольку скорость чтения зависит от типа аудитории (подростки, например, читают быстрее взрослых); тип синтаксических структур, используемых переводчиком (сложный синтаксис заставляет зрителя читать медленнее); количество культурологических ссылок в фильме (зрителю требуется дополнительное время, чтобы понять эти ссылки); коммуникативная ситуация и контекст видео

(в случае экшн-сцен зритель переключает внимание на другие каналы, поэтому скорость чтения может существенно снизиться); и так далее.

Еще одно ограничение накладывается на саму природу перевода субтитров, которую Готлиб охарактеризовал как «диагональный перевод». Его суть заключается в том, что в случае как письменного, так и устного перевода мы идем в горизонтальном направлении: от исходного устного текста к устному тексту перевода, от исходного письменного текста к письменному тексту перевода. То есть перевод выполняется в одном измерении. В случае субтитрирования переводчик должен преобразовать устный текст исходного языка в письменный текст языка перевода, таким образом переходя «по диагонали» из одного измерения в другое [30]. Кроме того, стоит отметить, что диалоги в фильмах, пьесах, сериалах или мультфильмах отличаются от спонтанной повседневной речи, выстраивая своеобразную «идеальную» коммуникативную ситуацию. И причина в том, что все диалоги, исполненные на экране или на сцене, а также видеоряд, музыка, движения актеров, шумы и т. д. составляются и компилируются сценаристами, проверяются и редактируются режиссерами и продюсерами, репетируются актерами. Таким образом, переводчику приходится иметь дело с «замаскированной», а иногда искусственной письменной речью, представленной как устная речь. А в случае субтитрирования его целью становится преобразование такой речи обратно в письменную – в текст субтитра. Поэтому в данном случае мы можем назвать его «зигзагообразным переводом». Принимая во внимание все вышесказанное, становится ясно, что переводчик субтитров должен реализовать некоторые специальные стратегии, чтобы справиться со всеми этими ограничениями и требованиями.

Дубляж — это полное замещение реплик, с помощью которой фильмы на иностранных языках могут быть переведены на язык аудитории. При дублировании переведенные кинодиалоги тщательно подбираются по длине фраз, по времени и артикуляции губ актеров в фильме.

В. Е. Горшкова считает, что «дублирование представляет собой особую технику записи, позволяющую заменять звуковую дорожку фильма с записью оригинального диалога звуковой дорожкой с записью диалога на языке перевода, так и один из видов перевода» [6].

Дублирование аудиовизуальных текстов очень сложный и затратный процесс. Тем не менее, дублирование несет в себе такую важную функцию, как адаптация. Адаптация – значит приспособление, т.е. переписывания текста под конкретные цели, аудиторию. При переводе неизбежна адаптация аудиовизуальных текстов под зрителя его культуру, менталитет, жизненный опыт и т.д. В отличие от субтитрования дубляж подразумевает создание иллюзии, что текст создан в культуре переводимого языка.

Сравнивая субтитры и дубляж, можно выделить плюсы и минусы каждого вида аудиовизуального перевода.

Преимущества субтитрования

В большинстве случаев, субтитрование – это более бюджетный вид перевода, в сравнении с дубляжом. Кроме того, для создания субтитров понадобится меньше времени, что позволяет кинопрокатчикам быстрее выпустить фильм в чем для дубляжа. Именно поэтому субтитрование часто используется как основной вид аудиовизуального перевода.

Одно из главных преимуществ субтитрование заключается в том, что зритель слышит оригинальную звуковую дорожку, таким образом, сохраняется изначальная атмосфера фильма. Для студий дубляжа, особенно малых, порой сложно найти подходящих актеров дубляжа. Неподходящие голоса могут исказить впечатление о главных героях фильма или даже испортить впечатление от просмотра. Повлиять на впечатление от фильма могут также и работа недостаточно профессиональных актеров: их работа может быть излишне наигранной или слишком «сухой». При просмотре фильмов с субтитрами, зритель слышит оригинальную речь, с правильно расставленной интонацией и дикцией актера.

Дополнительным преимуществом субтитрирования является помощь в изучении иностранного языка. Слушая фильм на иностранном языке и одновременно читая субтитры на родном, зритель расширяет лексический запас слов; узнаёт разговорные формулировки и имеет наглядное представление о том, как работают грамматические конструкции в изучаемом иностранном языке.

Отметим ряд недостатков, которые возникают при субтитрировании:

Субтитры не создают впечатления того, что фильм был снят на языке перевода.

Исторически в России сложилась традиция, в которой зритель предпочитает дубляж. Для прочтения реплик в фильме нужно прикладывать определенные усилия, по этой причине, зритель теряет часть визуальной информации, так как фокусируется на субтитрах, а не на видеоряде.

Переводчики вынуждены использовать прием опущения и компрессии, так как скорость человеческой речи выше, чем скорость чтения. Вследствие этого теряется экспрессивность речи оригинала [35].

Преимущества дубляжа

Аудитория, которая предпочитает дубляж значительно шире, по сравнению с субтитрованием. Например, дети, не умеющие читать или пожилые люди с ослабленным зрением.

Для восприятия дубляжа зрителю требуется затрачивать меньше усилий.

При дубляже возможна замена диалектных и социолектных особенностей речи персонажей, что недопустимо в субтитрирование

Используя дубляж, фильм можно адаптировать к требованиям цензуры в каждой стране. Как сказал И. Сапажников, «Дубляж – это вид цензуры: зритель не знает, что было сказано на самом деле» [21].

Тем не менее дубляж имеет и ряд недостатков среди которых следующие:

Дубляж является одним из самых дорогостоящих видов перевода. Над созданием дубляжа работает целая команда – это артисты дубляжа, звукорежиссеры, укладчики текста, режиссеры дубляжа и т.д.

Процесс дублирования, а именно правка и озвучка текста, требует достаточно много времени.

Артист дубляжа — это высочайшая квалификация. Артист должен уметь виртуозно владеть голосовым аппаратом и иметь безупречную речь. Полупрофессионалы не способны озвучить качественно речь персонажа, а, учитывая, что зритель не слышит голосов актеров в оригинале, то перевод и озвучивание могут сильно повлиять на восприятие фильма.

Анализ преимуществ и недостатков субтитрования и дубляжа показал, что субтитрование представляет собой относительно недорогой и быстрый способ перевода фильмов. Однако, несмотря на все его достоинства профессиональные студии отдают предпочтение дубляжу, поскольку целевая аудитория этого способа значительно шире во всем мире. Общим является то, что при создании и редактировании текста зачастую приходится его сокращать. Например, у субтитров есть ограничение по количеству знаков на экране, а при озвучивании необходимо отредактировать текст так, чтобы текст попадал ровно в движения губ.

Общим является то, что текст для субтитров и для дубляжа подвергается корректуре и значительному сокращению. Так, например, текст субтитров ограничен количеством знаков на экране, а текст для дубляжа должен быть отредактирован так, чтобы попадать в артикуляцию героя. Объем текста сокращается за счет того, что переводчик применяет трансформации, подбирает более краткие синонимы, опуская избыточную информацию.

Избыточность – повторная (многократная) передача одной и той же информации как эксплицитно (плеоназм), так и имплицитно; в последнем случае избыток информации может передаваться либо по традиции, либо для увеличения надежности сообщения.

При дублировании же опущение этих элементов является нежелательным т.к. время звучания перевода ограничивается только длительностью звучания оригинальной фразы. Переводчику необходимо подстраивать текст перевода под звучание оригинала. Это можно сделать разными способами:

1. Переводчик использует приемы опущения и компенсации, чтобы сократить текст (такой способ подходит для всех видов перевода), заменяет одни элементы на синонимичные более краткие.

2. Увеличение продолжительности звучания текста перевода, если текст оригинала звучит дольше чем перевод. В таком случае переводчик вставляет подходящие по смыслу слова-связки, междометия, не противоречащие оригиналу. Также иногда переводчики используют более длинные формулировки одной и той же мысли.

Дополнительная правки в процессе озвучивания включают следующие действия:

- Избежание труднопроизносимых сочетаний звуков, при этом стоит отметить, что без устной реализации текста перевода заметить труднопроизносимые сочетания весьма сложно.

- Редактирование текста таким образом, чтобы был достигнут синхронизм на всех уровнях, а именно на фонетическом, семантическом и драматическом.

Таким образом, мы видим, что и при субтитровании, и при дубляже имеются общие признаки: необходимость избавляться от лишних элементов. Только при субтитровании необходимо избавляться от всех таких элементов, а при дублировании только от части.

1.4 Приёмы и стратегии перевода аудиовизуального текста

Любой аудиовизуальный текст рассматривается как полисемиотический комплекс, предполагающий взаимодействие вербальной и визуальной составляющих фильма. Эта сложность иногда приводит к трудностям в понимании фильма, поскольку помимо дискурсивных каналов, у каждого зрителя есть свой собственный «ментальный» или «когнитивный» канал, включающий чувства, эмоции и ассоциации, вызванные сюжетом фильма, диалогами, музыкой и т. д., и влияющие на процесс восприятия зрителя.

Переводчик, работающий с субтитрами, и переводчик, работающий с обычным текстом, сталкиваются с одними и теми же проблемами. Однако,

перед переводчиком субтитров встает вопрос о стилистическом оформлении скрипта и попадании в языковую картину мира зрителей, для которых предназначены субтитры. Таким образом, для переводчика субтитров актуальной проблемой является адекватность и эквивалентность перевода.

Согласно В. Н. Комиссарову, адекватным переводом является перевод, который обеспечивает прагматические задачи переводческого акта на максимально возможном для достижения этой цели уровне эквивалентности, не допуская нарушения норм, а также соблюдая жанрово-стилистические требования к текстам данного типа и соответствуя общественно-признанной конвенциональной норме перевода. А эквивалентным переводом является перевод, который воспроизводит содержание исходного текста на одном из уровней эквивалентности. В данном случае под исходным текстом имеется в виду вся передаваемая информация, которая включает в себе как денотативные, так и коннотативное значение языковых единиц переводимого текста, а также его прагматический потенциал [13].

Поскольку важность максимального совпадения между этими текстами представляется явной, эквивалентность следует рассматривать как основной признак и условие существования перевода. Следовательно, понятие «эквивалентность» получает оценочный характер, и считается «хорошим» или «правильным» только эквивалентный перевод [13].

Главной задачей переводчика аудиовизуального текста – это передача художественно-эстетических достоинств оригинала зрителю, кроме того переводчик должен создать полноценный художественный текст на языке перевода. Для достижения этой главной цели, переводчик пользуется свободой в выборе средств, жертвуя при этом отдельными деталями переводимого текста [13].

Прагматический потенциал субтитров – является результатом выбора содержания сообщения, способом его языкового выражения и передачи. Создатель текста (в нашем случае, сценария или скрипта) в зависимости от коммуникативной задачи, выбирает для передачи информации такие языковые

единицы, которые обладают необходимым предметно-логическим и коннотативным значением. Автор использует языковые единицы с целью установить между ними необходимые смысловые связи. Таким образом, созданный текст имеет определенный прагматический потенциал, а также возможность коммуникативного воздействия на зрителя. Прагматический потенциал любого текста считается объективным, так как определяется содержанием и формой сообщения и существует как бы независимо от создателя текста, в той степени, в которой прагматика текста зависит от передаваемой информации и способа ее передачи, она представляет собой объективную сущность, доступную для восприятия и анализа [25].

Прагматическое отношение зрителя к тексту субтитров зависит не только от его прагматического потенциала, но и от личности самого зрителя, его кругозора, знаний и культурного уровня. На первом этапе – восприятии информации, переводчик является, в первую очередь, реципиентом. Поэтому, должен иметь такие же фоновые знания и культуру понимания подтекстов, как и носители языка, для того, чтобы извлечь максимум информации из текста оригинала. При переводе кинопроизведения, переводчик выполняет роль посредника в межкультурном общении. По этой причине, он не должен выражать свое собственное мнение к кинопроизведению, так как от этого зависит перевод передачи прагматического потенциала оригинала. На втором этапе- переводчику необходимо обеспечить понимание первоначального сообщения. Целесообразно учитывать тот факт, что зритель имеет другую языковую среду, культурный подтекст и кругозор. [13].

При работе с аудиовизуальным текстом переводчик прибегает к различным переводческим трансформациям. В данной работе мы придерживаемся классификации, предложенной В. Н. Комиссаровым [13]:

Лексические трансформации:

1. Добавление, заключающееся в добавлении лексических единиц в переводе по различным причинам (в основном, для соблюдения правила и норм языка перевода, для передачи причинно-следственных связей);

2. Опускание – приём, состоящий в отказе от семантически избыточных слов, значения которых можно восстановить с помощью контекста;

3. Конкретизация – приём замены слова или словосочетания с более широким предметно-логическим значением словосочетанием на языке перевода с более узким значением

4. Генерализация – приём замены единицы ИЯ, имеющий более узкое значение, единицей ПЯ с более широким значением;

5. Антонимический перевод – замена утвердительной формы в оригинале на единицу с противоположным значением и наоборот;

6. Модуляция или смысловое развитие: слово или словосочетание ИЯ, значение которых логически выводится из значения исходной единицы заменяется;

7. Целостное преобразование, состоящее во всеобъемлющем преобразовании как словосочетаний, так и предложений;

8. Компенсация – передача элементов, не имеющих эквивалентов в ПЯ, с помощью иных средств для восполнения семантического смысла;

9. Переводческое транскрибирование и транслитерация;

10. Калькирование и пр.;

Грамматические трансформации:

1. Дословный перевод (или синтаксическое уподобление);

2. Грамматические замены (замены членов предложения, форм слова либо частей речи);

3. Членение предложения;

Лексико-грамматические трансформации:

1. Экспликация (описательный перевод);

2. Антонимический перевод

3. Компенсация

В академических кругах киноведения и переводоведения сегодня стал популярным ещё один термин – «транскреация». Как утверждает Берналь-Мерино [27]: «он все чаще используется новой волной компаний, стремящихся

дистанцироваться от традиционных переводческих подходов. Новый подход предлагает переводческие услуги, которые включают в себя не только перевод, но и творчество». Креативность необходима для эффективной передачи аудиовизуальных текстов. Проблема заключается в понятии и сфере применения термина «перевод»: если понимать перевод строго, прямолинейно, как это понималось в прошлом, то верно, что аудиовизуальный перевод вообще и транскреация в частности выходят за пределы этого понятия. В наши дни никто не придерживается этого узкого определения перевода: после всех исследований, проведенных в области переводоведения за последние сорок лет, буквальное восприятие перевода уже неактуально. Творчество и перевод, в частности в аудиовизуальной и литературной областях, неразрывно связаны. Однако транскреация выходит за рамки лингвистического творчества. Это форма расширенной локализации, которая включает в себя адаптацию неязыковых кодов к предполагаемым симпатиям целевой аудитории, особенно музыкального кода и иконографических и графических кодов [27].

Процесс транскреации обычно противопоставляется процессу перевода в соответствии со следующими принципами:

- исходным проектом для транскреации является творческий текст, включающий изображения, плакаты или рекламные ролики. В случае перевода исходный проект – лишь текст как таковой.
- перевод и транскреация требуют подходы разных по своей деятельности профессионалов: перевод выполняется переводчиками, лингвистами, транскреация же – копирайтерами.
- процесс транскреации занимает больше времени, чем процесс перевода.

Иными словами, в мире маркетинга и рекламы транскреация считается чем-то большим, чем просто перевод. Это процесс, который «придает дополнительную ценность работе, которая в иной ситуации была бы выполнена переводчиком» [32].

Другие исследователи и лингвисты не столь позитивно относятся к этой «битве» между переводом и транскреацией. По словам Елены Ди Джованни, происхождение термина «транскреация» восходит к далекому прошлому, когда он использовался для описания приемов творческого перевода индийских священных текстов с санскрита. «Этот процесс позволил внести ряд даже радикальных изменений в оригинальные тексты, которые вышли далеко за рамки понятия собственно перевода, как оно было и до сих пор воспринимается в переводоведении. Транскрированный текст должен был быть полностью беглым и, самое главное, полностью понятным для своей целевой аудитории» [31]. Другие ученые и вовсе поддерживают идею о том, что транскреация – это своего рода стратегия перевода. [30]. Таким образом, с самого начала транскреация была тесно связана с процессом перевода и воспринималась как трансформирующее воссоздание исходного текста, которое отсылает её к созданию «новых текстов и новых реалий» [31]. Подводя итог вышесказанному, можно утверждать, что транскреация имеет полное право рассматриваться как стратегия перевода, в которой творческий подход доминирует над верностью исходному тексту. Принимая во внимание концепцию субтитрирования как ограниченного перевода, можно сделать вывод, что транскреация может быть успешно использована в переводе аудиовизуального текста как одна из стратегий субтитрирования, направленных на переход элементов полисемиотического комплекса и используемых для преодоления проблем, возникающих при процессе субтитрирования.

Выводы по главе 1

Киноперевод как лингвистический процесс – достаточно молодое явление. Свой путь он начал в 1895 году и с тех пор претерпевал немало изменений в подходах к его воплощению и в содержании, в целом. На это повлияло немало факторов, как исторических, так и экономических, социальных. Говоря о данном процессе, мы обращаемся к понятию «аудиовизуальный перевод»,

которое означает перевод художественных и документальных и анимационных фильмов, а также сериалов, телевизионных программ, театральных постановок, рекламных роликов и др., идущих в прокате и транслируемых в сети теле- и радиовещания и Интернете.

На сегодняшний день наиболее актуальными способами «передачи» аудиовизуального текста аудитории является субтитрование и дублирование, имеющие как положительные, так и отрицательные стороны.

Подробно рассмотрев характер, стандарты и требования, выдвигаемые к оформлению субтитров, мы определили, что важное значение имеет пространственное расположение субтитра – две строки нижнего ряда, количество символов, размещённых в одном кадре – 72, а также временные ограничения – такое количество времени, которого будет достаточно для прочтения и осмысления данного количества знаков (в среднем, это двенадцать секунд).

Среди наиболее популярных видов переводческой трансформации аудиовизуального текста, мы выделили те, которые классифицируются В. Н. Комиссаровым, как лексические (добавление, опущение, конкретизация, генерализация, антонимический перевод, модуляция, целостное преобразование, компенсация, транскрибирование и транслитерация, калькирование), грамматические (дословный перевод, грамматические замены и членение предложения), а также лексико-грамматические (экспликация, антонимический перевод, компенсация). Кроме того, одной из современных стратегий киноперевода мы выделили транскреацию – как наиболее популярную и динамично развивающуюся на сегодняшний день.

ГЛАВА 2 ОСОБЕННОСТИ ПЕРЕВОДА АУДИОВИЗУАЛЬНОГО ТЕКСТА

2.1 Специфика сериала «Ключи Локков» и субтитров к нему

Целью нашего эмпирического исследования является критический анализ переводческих решений в аудиовизуальном переводе сериала и создание некоторых практических рекомендаций для переводчиков аудиовизуального материала на примере американского сериала «Locke and Key».

Материалом исследования стал американский сверхъестественный драматический веб-телесериал сериал в жанре «хоррор» «Locke and key», разработанный Карлтоном Кьюзом, Мередит Эверилл и Ароном Эли Колейтом по мотивам одноименной серии комиксов. Премьера сериала состоялась на канале Netflix 7 февраля 2020 года.

Сюжет сериала строится вокруг семьи Локков. События разворачиваются после убийства главы семейства Ренделла Локка от рук его студента с психическими отклонениями. Его жена Нина решает переехать со своими тремя детьми Тайлером, Кинси и Боди из Сиэтла в Мэтисон, штат Массачусетс, и поселиться в семейном доме Ренделла, Кейхаусе. Вскоре дети обнаруживают множество таинственных ключей по всему дому, которые можно использовать для открывания различных дверей магическими способами. Однако вскоре они встречают демоническую сущность, которая также ищет ключи для своих собственных целей, а также обнаруживают, что использование ключей может привести к различным, порою, трагичным последствиям. Сериал получил, в целом, положительные отзывы критиков и зрителей, где особо высоко были оценены сценография и визуальные эффекты. В русскоязычной версии сериал получил название «Ключи Локков», хотя существует и другая версия перевода – «Замок и ключ». Такое расхождение связано с созвучностью фамилии главных героев «Локк» и слова «замок»: *Locke* – *lock*. Данная игра слов дает простор для творчества переводчика, однако первый вариант перевода более близок оригиналу,

поскольку в названии сериала употребляется не номинация, а имя собственное.

В качестве материала исследования мы выбрали первые три серии сериала, и провели сопоставительный анализ субтитров сайта <http://www.hdseason.ru> с оригинальным скриптом. Кроме того, для более наглядного примера адекватной передачи оригинального текста мы осуществляли выборочную работу с аудиовизуальным текстом дубляжа (от компании Netflix).

Отметим вначале технические характеристики субтитров. Вид анализируемых субтитров – расширенные, требуемая скорость чтения – 12 СрS, максимальная длина строки – 36 символов, интервал между кадрами (пауза между субтитрами) – два кадра. Содержание каждой серии иногда оказывается сложным для восприятия по причине высокой скорости речи персонажей, а также динамичности сюжета. Это представляется главной трудностью для переводчика. Кроме того, в сериале присутствует множество специфических наименований, характеризующих магические события, в особенности – названия ключей. Рассмотрим то, какие варианты перевода были предложены:

Matchstick Key – «спичечный ключ» / «ключ-спичка» (вариант дубляжа): в первом случае перевод дословный, во втором присутствует грамматическая замена прилагательного *matchstick* существительным «спичка». Такой подход объясняется большей сочетаемостью двух существительных, образующих сложное слово, наиболее подходящее к явлению наименования явления. Такой вариант перевода более запоминаем, и кроме того в большей степени указывает на то, что название предмету дал ребёнок. Приём грамматических замен также встречаем в вариантах *Mirror Key* – «зеркальный ключ», *Head Key* – «головной ключ», *Ghost Key* – «призрачный ключ».

Anywhere Key – «вездеключ» / «куда-угодно ключ» (вариант дубляжа). В данном случае оба варианта относятся к дословному переводу, однако если рассмотреть значение лексем «везде» и «куда-угодно», то вторая наиболее точно передает назначение ключа: воспользовавшись им, вы можете попасть

в любую точку мира, куда угодно. Значение лексемы «езде» более расплывчато, складывается впечатление, что ключ находится повсюду, везде. Однако, это не раскрывает его сюжетного назначения.

Plant Key – «цветочный ключ» / «растительный ключ» (вариант дубляжа). В первом случае мы наблюдаем приём конкретизации, во втором – дословный перевод. В обоих случаях название точно передает назначение ключа, потому как при его использовании вырастали цветы и другие растения.

Mending Key – «ремонтный ключ» / «штопающий ключ» (вариант дубляжа). Назначение этого ключа сводится к восстановлению любого сломанного или разрушенного неодушевленного предмета в шкафу, который он открывает. Вариант перевода «ремонтный» относится к дословному переводу, вариант «штопающий» – приём конкретизации, однако слово мало соотносится с реальными качествами ключа, поскольку действие его не распространяется только на предметы, сшитые из материала, поддающиеся действию «штопать». Возможно данный вариант есть пример приема стилистического преобразования: нейтральный образ был заменён на более магический, свойственный воображению ребёнка, присвоившего такое название.

Identity Key – «ключ личности» / «ключ идентичности» (вариант дубляжа). Оба варианта перевода дают близкий эквивалент слову *identity*, однако во втором случае значение слова «идентичность» лучшим способом раскрывает суть действия ключа, поскольку его использование позволяет сделать свою внешность идентичной любой другой.

Как видим из данных примеров, при поиске адекватного варианта перевода наименований магических ключей переводчик чаще всего обращается к приему грамматических замен, поскольку стремится сохранить лаконичность наименования при верном понимании зрителем сути и назначения предмета, что не всегда удовлетворяется дословным переводом.

2.2 Приёмы перевода при создании субтитров сериала «Ключи Локков»

В ходе работы с материалом субтитров сериала, мы обнаружили различные переводческие приемы и выяснили частоту их применяемости. Однако, независимо от характера приёма, мы отметили наиболее частые случаи их применения. Что позволило определить зависимость использования того или иного переводческого приема от задачи, которую ставил перед собой переводчик, сталкиваясь с какими-либо трудностями. Эти трудности чаще всего «диктуются» особенностями субтитров и стандартами их оформления. Рассмотрим ситуации, когда применение того или иного переводческого приёма оказалось наиболее удачным способом разрешения переводческой проблемы.

1. Зачастую перед переводчиками-субтитристами стоит задача «уместить» положенное количество символов надписи исходя из количества данной фразы или реплики. Но порою оказывается так, что, соблюдая формальную точность перевода, полученный текст уже не вписывается в рамки допустимого количества символов в строку, поскольку резко превышает его. Либо количество символов в исходном субтитре уже превышает требуемый предел, а, значит, в случае соблюдения формальной точности в процессе перевода количество символов в целевом субтитре также его превысит. В этом случае удачным будет решение создать удовлетворяющий параметрам субтитр, принимая во внимание смысловую эквивалентность и контекст сцены.

Well, you saw that your other car got here

The movers unloaded the rest of your boxes so all you have to do is unpack.

Реплика многословная и её дословный перевод не впишется в допустимое количество символов: «Ну, вы же видели, что вторая машина к вам уже подъехала. Грузчики выгрузили оставшиеся коробки, так что всё, что вам нужно сделать, это распаковать вещи». Переводчик, также, как и в предыдущем случае, применил приём опущения «Ваша вторая машина уже

тут, знаете. Коробки уже занесли, так что осталось лишь распаковать», не подвергая переводу слова, и так понятные из контекста (очевидно, что именно *movers*, т.е «грузчики» загрузили коробки в машину).

He still holds the high score in the Galaga machine at Stan`s pizza. – «Он все еще держит высокий балл в автомате «Галага» в пиццерии Стэна» (дословный перевод). Однако субтитр выглядит следующим образом: «Он лидер в игровой машине «Галага» в пиццерии Стэна». Фраза *holds the high score* заменяется понятием «быть лидером», поскольку подразумевает именно это явление (приём лексико-семантической замены).

Now here's a girl who is clearly trying to play down how cool she is, just sitting under the stairs eating her bologna. – «А вот и девушка, которая явно пытается всем показать свою крутость, просто сидит под лестницей и ест свою булонскую колбасу». На экране одноклассник главной героини, спускаясь по лестнице, видит её и пытается привлечь внимание, заговорив. Зритель точно видит, где сидит девушка (под лестницей) и что она ест. Поэтому избегая многословности, переводчик предлагает следующий вариант субтитра: «Ты просто пытаешься казаться крутышкой, но ешь под лестницей бутер с вечиной (офография сохранена)». Помимо опущения начала фразы, мы видим еще несколько переводческих трансформаций. Двусоставное предложение *a girl who is clearly trying to play down how cool she is* компенсируется фразой «... просто пытаешься казаться крутышкой», которая более лаконично передает суть сказанного. Употребление сленга «крутышка» в уменьшительно-ласкательной форме как бы адаптирует фразу под возрастную категорию персонажа, как и потенциального зрителя. При переводе слова *bologna* переводчик применил приём приближенного перевода, при этом сохранив авторский замысел (неправильное произношение слова *baloney* героем), употребив слово «вечина» (вместо «ветчина»).

Relax. I've seen you at practice and you're good but you're also new, and the coach is pretty loyal to his guys. Фраза произносится новыми одноклассниками героя, которые поначалу претендовали на роль близких друзей. Реплика

достаточно многословная с частым использованием союзов и сокращений, что уже в оригинальной версии усложняет восприятие читающего её зрителя. При дословном переводе получаем не менее ёмкую фразу: «Расслабься. Я видел тебя на тренировке, и ты хорош, но ты также новичок, а тренер довольно лояльно относится к своим ребятам». Переводчик предлагает опустить некоторые детали, очевидные из контекста и предшествующим событиям (спортивная игра) и значительно сократить реплику, сохраняя смысл сказанного: «Расслабься, ты хорош, но ты новенький, а тренер верен своим».

What, this guy's been here like a day and he's already tapping Matheson's finest. Данная фраза содержит сленговое выражение *to tap somebody*, означающее *to have sex with somebody*. Дословный перевод фразы: «Что, этот парень здесь уже целый день, а он уже занимается сексом с самой лучшей из Мэтисона». С одной стороны, перевод фразы выходит за границы допустимого количества символов, с другой – в неё включена сленговая лексика, некорректный перевод которой может стилистически неверно окрасить реплику. Кроме того, из контекста ситуации понятно, что фраза *Matheson's finest* относится к самой популярной девушке в школе, но слово *girl* в ней отсутствует. Для разрешения сразу нескольких трудностей переводчик прибегает к приёмам опущения вводных фраз, местоимений и имени собственного, подбора эвфемистического сленга слову *tap* и лексическому добавлению: «В первый же день завалил нашу лучшую красотку».

I was wondering where you went. I just went to the bathroom for a second, which isn't the most accessible bathroom I've ever been in. – «А я-то думал, куда ты подевался. Я просто на секунду зашел в ванную, которая не самая доступная ванная комната, в которой я когда-либо был». На экране мы видим, что персонаж имеет в виду туалетную комнату, поход в которую был для него дискомфортным. Вариант субтитра, предложенного переводчиком с использованием опущения фразы *I've ever been in*: «Я думал, куда ты делся. Я отошел в туалет на секунду. А он тут не самый удобный». При переводе слова *bathroom* был применён приём конкретизации, кроме того учтен тот факт, что

подобное наименование туалетной комнаты свойственно именно американской речи.

2. Следующая ситуация, вызывающая трудности при создании субтитра на русском языке, заключатся в особенностях речи героя. К ним можно отнести скорость речи персонажа (порой она значительно или незначительно превышает требуемую скорость чтения), наличие обесцененной лексики, особенности, обусловленные физиологией (заикание и др.), наличие акцента. Попытка передать такую речь, не прибегая к тем или иным переводческим трансформациям, становится преградой адекватного и комфортного восприятия материала с экрана. Чаще всего переводчики в этом случае обращаются к приёмам опущения, конкретизации и антонимического перевода и полностью либо частично (в зависимости от скорости чтения) трансформируют текст, соотносящийся с контекстом происходящего в серии. Рассмотрим примеры.

And I got you that bottle of gin for your housewarming, like an idiot. Фраза была произнесена героиней, пришедшей в гости и оказавшейся в неловкой ситуации. И хотя действия её были понятны, ведь в США соседи часто приветствуют новичков презентами (едой и напитками), она не знала, что хозяйка дома не пьёт по причине прежних проблем с зависимостью. Поэтому она произносит данную реплику, во-первых, очень быстро, во-вторых – нечётко из-за испытываемого неудобства. Вместо дословного «А я принесла тебе эту бутылку джина на новоселье, как последняя идиотка», переводчик предлагает «А я как дура принесла джин в подарок» (приемы перемещения и лексических замен). Кроме того, негативно-окрашенная фраза «последняя идиотка» заменяется чуть менее негативной.

Well, it's only been two days, and I usually wait until at least day three before I make any big judgments about my students' character. Директор школы в этой реплике говорит о том, что не спешит с выводами о своих студентах, иронично объясняя, что ждёт до третьего дня знакомства. Сама реплика синтаксически перегружена и при дословном переводе станет еще более ёмкой и трудной для

быстрого прочтения и понимания. Вариант субтитра предлагает следующую демонстрацию приёма перемещения при переводе: «Прошло всего 2 дня, а я обычно не делаю резких суждений о характере своих учеников раньше третьего».

Интересна с точки зрения перевода и адаптации и данная реплика: *You know, it's a... it's a nearish approximation of having a formative concert-going experience.* Произносится она героем также при достаточно неловкой ситуации, что становится причиной его заикания. Кроме того, содержит много многосложных и двусоставных слов. При попытке дословного перевода, субтитрист непременно столкнётся со сложностью перевода такого слова, как *nearish*, ведь будучи авторским неологизмом, оно будет переводиться примерно, как «ближайшенький», что в общей структуре предложения ещё больше перегрузит его. Вариант, предложенный автором субтитра: «Понимаешь это единственное, на что здесь можно сходить в плане концертов».

На экране персонаж Боди, испытывая испуг от неожиданного появления Руфуса, заикаясь говорит *That's okay*. В дублированном варианте этому не было уделено внимания, и перевод звучал как «Ничего» без каких-либо особенностей. Однако в варианте субтитров переводчиком-субтитристом был добавлен дополнительный комментарий «сказал, заикаясь».

He'd say it was a depressing shithole that wasn't fit for derelicts. Дословный перевод: «Он сказал бы, что это унылая дыра, которая не годится для бродяг». Текст субтитра: «Типо это никчемная депрессивная дыра». На экране мы видим разговор матери и дочери о доме, в который они только что переехали. Состояние дома оставляет желать лучшего, и разговор заходит о том, что сказал бы отец об этом доме, будь он жив. При дословном переводе фраза воспринималась бы с трудом по причине сложного синтаксиса и не соответствовала бы регламенту о допустимом количестве знаков в строку. Решением переводчика было опустить начало предложения, поскольку эта часть реплики понятна из контекста разговора (вопроса), а также применить

генерализацию в описании состояния дома со сложноподчинённой фразы на словосочетание с двумя прилагательными. Кроме того, переводчик заменил экспрессивное *shithole* на менее нейтральное «дыра». Словарь кэмбридж дает такое объяснение слову *shithole* как оскорбительное и очень неформальное. Эта фразу произносит подросток 17 лет, при произнесении данной фразы, мать персонажа сделала укоризненный взгляд. Так как данное слово не используется в формальной речи. Похожим примером служит реплика *Oh, shit*, где при субтитровании предлагается вариант «О, черт».

Поскольку главные действующие персонажа сериала подростки, их речь очень часто включает табуированную лексику, употребляемую в молодёжном сленге либо в ситуациях неформального общения в англоговорящих странах. Прямой перевод в случае использования такой лексики, во-первых, будет непонятен русскоговорящему носителю, а во-вторых слишком негативно окрасит речь сериала в целом. Переводчик в основном прибегает к ассоциативной замене таких слов словом «придурок»: *That douche guy was trying to get me and Eden to go to a party tonight.* – «Этот придурок звал нас с Иден на вечеринку сегодня» (субтитр). *That asshole was creeping on my sister...*

3. Последней ситуацией, когда применение приемов перевода обязательно, а дословный перевод не будет являться адекватной трансформацией, является наличие культурных отсылок, непонятных русскоговорящему зрителю. Это могут быть реалии, наименования улиц, зданий и событий, имена реальных и вымышленных персонажей и т.д. В этом случае переводчики чаще всего предлагают прием компенсации, адаптируя незнакомые явления и понятия под более понятные и доступные русскоговорящему зрителю. Рассмотрим примеры.

Javi is serving cheap vodka and Cheez .I left hope at the door. Слово *cheez* относится к разговорному жанру и пришло в американский язык из названия крекеров со вкусом сыра *Cheez-It*. Здесь стоит отметить, что несмотря на созвучность со словом *cheese* вряд ли имеется в виду именно такая консистенция твердого сыра. Субтитрист предлагает такой вариант: «Тут

дешевая водка и сырный соус, я надежду сразу выбросил». Кроме того, при переводе автором было опущено имя собственное (подлежащее в оригинальном субтитре) и заменено на безличное предложение. Этим он подчеркнул, что нахождение героев в гостях у персонажа Хави вызывает дискомфорт не в связи с его персоной, а по другим причинам, что подтверждается и контекстом. В другом ресурсе мы находим такой вариант субтитра: «Хави угощает дешевой водкой, это безнадежно». В нём автор сохранил имя персонажа, но совершенно не упомянул сыр, опустив его при переводе, возможно по причине незнания этого слова или неуверенности в его значении.

На экране ситуация, когда героиню Кинси, согласившуюся поучаствовать в создании фильма с одноклассниками, персонаж Гейб угощает печеньем, произнося *Craft-service*. Данное слово является профессиональным жаргонизмом и мало знакомо простому обывателю. Субтитр раскрывает нам его значение фразой «Кино-перекус». Выбор объясняется самим значением слова: стол с закусками на киносъёмочной площадке называется *craft-service*.

Рассмотрим ещё один пример. Реплика *It just means more moo shu pork for us, right?* включает наименование неизвестного русскоговорящему зрителю блюда *moo shu pork*. Различные ссылки по-разному описывают состав данного блюда, но общее в них одно – блюдо состоит из свинины (как это видно и в названии) и чаще всего лапши в сочетании с различными приправами и морепродуктами. В исследуемых нами вариантах аудиовизуального текста мы обнаружили следующие: «Нам же больше свинины достанется» (субтитр) и «Нам больше лапши достанется» (дубляж). На наш взгляд, оба варианта в недостаточной мере передают значение слова: в первом упор делается на состав и оригинальное название, а во втором – на внешний вид и узнаваемость. Поскольку имеется в виду блюдо китайской кухни, то понятие «лапша» в большей степени ассоциируется с их кухней, поэтому можно сделать вывод, что второй вариант все-таки более предпочтителен.

Попадая «в голову» к младшему брату с помощью магического ключа, один из героев произносит *So trippy!* Слово *trippy* относится к сленгу и часто переводится путем транскрипции «трипово». Однако такой вариант будет понятен лишь определённым возрастным группам зрителей, поэтому переводчик предлагает вариант «Как глючно!». Этимология этого слова заключается в производности от названия некоторых наркотических галлюциногенных веществ, поэтому выбор вполне логичен, ведь оказываясь в голове младшего брата герои наблюдают яркую, изобилующую цветами картину его внутреннего мира.

I have a paper due and this summer program application. В субтитре встречаем фразу *paper due*, часто употребляемую в среде американских студентов, поскольку *paper* в контексте обучения означает любого вида письменную работу. Используя приём смыслового развития (логически из контекста всей фразы), переводчик трансформирует исходный текст следующим образом: «Мне надо писать эссе, подать заявку на летний курс».

Обращаясь к употреблению незнакомых имён в субтитрах, мы обнаружили следующие примеры. *Hell of a fight there, Mayweather,* – одноклассник называет Тайлера Майвезер, сранивая его с известным боксером, а его драку образно характеризует как «адскую». Нам встретились два варианта субтитра на русском языке: «Шикарный бой, Майвезер» и «Зачетная драка, Братишка», где характер отношения героя к драке выражен одинаково, но с помощью разных лексических приемов, а вот обращение по имени боксера заменено во втором случае, т.к., возможно, это имя не знакомо большинству российских зрителей. *It's also a little more Norman Bates,* – так характеризуют дети дом, впервые там оказавшись. При дословном переводе получаем: «Это также (=даже) немного больше Нормана Бейтса», то есть описывая свои впечатления, герои упоминают персонаж триллера «Психо», созданного Альфредом Хичкоком. Можно предположить, что немногочисленное количество зрителей младшего и среднего возраста знакомо с этим характером. Поэтому в одном из вариантов субтитров встречаем такой

пример: «И выглядит по-хичкоковски», отсылая зрителя не к персонажу, а к автору – более знаковой фигуре в жанре ужаса.

На экране герой Боди предлагает старшему брату Тайлеру составить ему компанию в игре, но тот отказывается со словами *One more time and G.I. Joe looses a leg*. Поскольку, в России марка этих игрушек не представлена, переводчик использует прием компенсации: «Еще раз, и солдатик потеряет ногу».

Рассмотрим ещё примеры, когда, используя различные приемы трансформации (указанные далее в скобках), переводчику удалось максимально точно и доходчиво передать суть сказанного на экране.

I know, but come on, she's probably a real killjoy. – «Надо, но она, наверно, унылая». (компенсация)

Yeah, Matheson isn't exactly a hotbed of culture. – «Да, Мэтисон явно не культурная столица». (компенсация)

No, I would never deign to make anybody feel obligated to the social constructs that exist under... a dating umbrella. – «Нет, я бы не за что не стал никого обязывать вписываться в существующий стереотип свиданий». (компенсация)

Close game – «Почти вничью» (целостное преобразование);

Break it up – «Разойдитесь» (целостное преобразование);

Get off him! – «Хватит!» (целостное преобразование);

...broke my curfew – «опоздал» (целостное преобразование),

...you can spare me the lecture – «не надо нотаций / лекций» (антонимический перевод);

Must've just missed the rush – «Мы без очереди» (целостное преобразование);

Stellar pep talk, Mom – «Классно поддержала, мам» (грамматическая замена).

Проведя количественный подсчет ситуаций, когда переводческие трансформации смогли разрешить данные трудности, мы видим, что наиболее частотны случаи употребления в оригинале нетипичных и непонятных

культурных отсылок, что составляет 38 % от общего количества примеров (см. Рисунок 2.1).

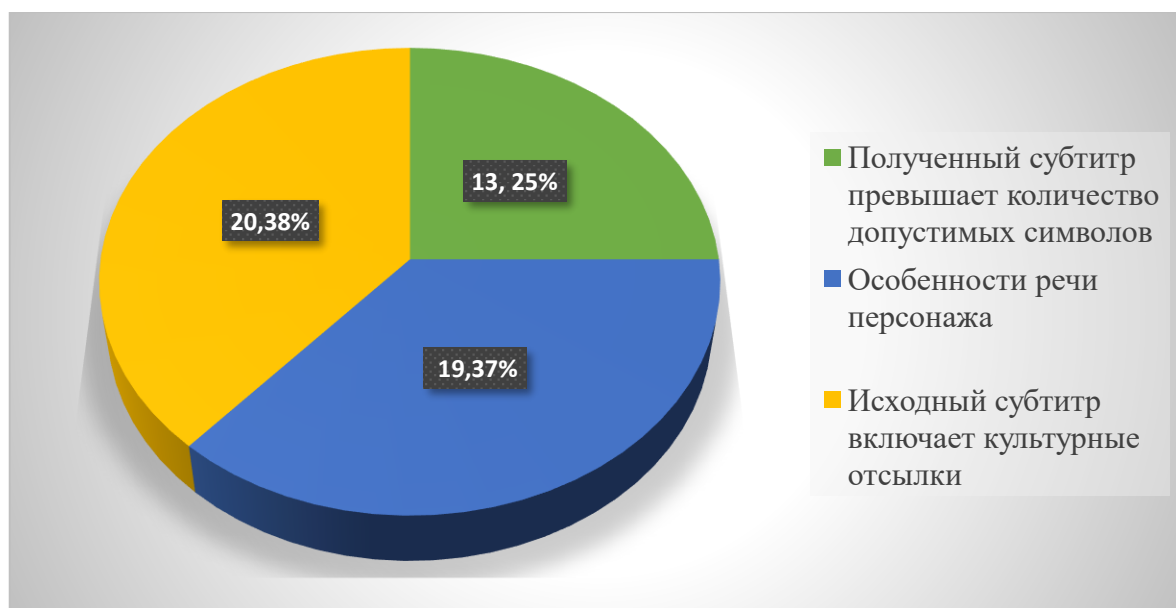


Рисунок 2.1 – Трудности перевода субтитров, разрешаемые с помощью переводческих трансформаций

2.3 Анализ переводческих ошибок в процессе создания субтитров на русском языке

Сопоставив оригинальный текст сценария и его субтитры на русском языке сериала «Locke and Key» («Ключи Локков»), нам также удалось обнаружить некоторые переводческие неточности и ошибки, допущенные переводчиком при создании вторичного текста. Рассмотрим данные случаи, проанализировав их.

Субтитры, как нам уже известно, должны максимально близко по значению оригинальному тексту и синхронно с ним появляться на экране. Только тогда будет соблюдаться так называемый принцип «форенизации» – сближения перевода с оригиналом. Наиболее релевантно это для повторения синтаксической структуры предложения, если при этом нет необходимости применять какие-либо переводческие трансформации. Такое следование оригинальной структуре реплики приближает зрителя к исходному тексту и способствует построчному и пословному следованию мысли автора.

Нами были обнаружены случаи, когда данный принцип не был соблюден:

Come on Rufus – «Руфус, идем»

Your son Tyler is in my English class. – «Учитель английского вашего Тайлера»

Go ahead, take 'em (them). – «Бери, не стесняйся»

I hope I didn't put too much butter on the popcorn. – «Надеюсь, в попкорне не слишком много масла».

No one is poking around in my head. – «В мою голову никто не полезет».

Bye, Ellie! – «Элли, пока!»

Очень часто переводчики прибегают к приёму опущения (так называемый, нулевой перевод) с целью решения таких задач, как сокращение количества символов в строку, адаптация культурно-специфического слова и т.д. Однако имеют место случаи, когда данный приём влечёт за собой упущение ключевых моментов либо деталей высказывания и, как следствие, недопонимание зрителя. Рассмотрим некоторые из таких случаев.

I'll be here every day counting down. – «Я буду сидеть тут каждый день». Фраза *counting down* выражает особую заинтересованность персонажа в героине. Он готов сидеть, ждать и считать дни, поскольку ожидание для него будет долгим и утомительным.

We lost by six. – «Мы проиграли». Переводчик опустил фразу *by six*, которая уточняет перевес в количестве голов. Эта деталь показывает, насколько мог расстроиться Боди, играя впервые в новом коллективе, а также то, почему его мама отреагировала словами теплой поддержки.

See ya at home. – «Увидимся». Переводчик опустил уточнение «дома», и реплика становится более нейтральной, создается впечатление, что разговор идет между отчужденными людьми, приятелями, а не матерью и сыном.

Come on. Come on. Walk away. – «Всё, иди». Субтитр описывает ситуацию драки между Тайлером и его одноклассником, в которую вмешивается директор. Произнося эту реплику, он обращается не к одному человеку, а, скорее, к толпе зевак и к зачинщикам, в частности. Опустив фразу *Come on*, повторённую дважды, переводчик придаёт директору образ

незаинтересованного, равнодушного наблюдателя, не вмешивающегося в драку. Хотя на экране мы видим обратное.

Также нами были обнаружены субтитры, не дающие доступной и понятной информации зрителю, по причине их расхождения с контекстом. По нашему мнению, данные случаи относятся к пункту 4 предыдущего Параграфа, когда необходимо было воздействовать на текст предпочтительными переводческими трансформациями, однако переводчик по какой-то причине этого не сделал.

Ohh, drawing room – «Салон». Реплика произносится одним из героев, когда они вместе с Кинси оказываются в её голове при помощи магического ключа. Однако, фраза совсем не раскрывает контекста: Кинси любит рисовать и поэтому в её голове/воображении одна из комнат похожа на комнату для рисования. Следующая реплика этого же персонажа могла бы раскрыть суть сказанного ранее, однако перевод субтитра дословный и не даёт уточнений: *That`s good for you Kinsey* – «Тебе повезло, Кинси» (имея в виду, что в этой комнате она может рисовать в своём воображении). Подобные заключения можно сделать, лишь учитывая ранее показанные факты о главном персонаже, однако не всякий зритель мог бы быть столь внимательным при просмотре.

Рассмотрим пример двух вариантов перевода (субтитр и дубляж), в которых второй, на наш взгляд, был более удачным и пояснял не только жест героя, но и содержание и посыл. *There's more than one meaning to the middle finger.* 1) «У этого жеста есть разные значения» 2) «Средний палец значит и прощание». В первом случае переводчику хоть и удалось избежать употребления эмоционально-окрашенной лексики, заменив на эвфемистическое «этот жест», однако сама суть высказывания стала более размыта: персонаж не намеревался оскорбить оппонента, а лишь попрощаться.

Hey, no lecture. – «Я и не собирался». В данном случае дословный перевод был бы уместнее, учитывая просьбу, предшествующую ему (Не читать нотаций / лекций). Например, в варианте профессионального дубляжа эта фраза прозвучала как «Какие лекции!».

Реплика *Back in Seattle* была субтитрирована на русский язык вариантом «В Сиэтле», однако смысл её был в том, что отец главных героев был убит в Сиэтле, поэтому этот город ассоциируется с негативом у семьи и появилась необходимость переезда.

В отдельный блок примеров перевода аудиовизуального текста посредством субтитрирования мы бы отнесли случаи, когда вторичный текст не является эквивалентным оригиналу, что неизбежно влечет за собой упущение важных деталей повествования зрителем. Причиной таких переводческих ошибок, на наш взгляд, чаще всего становятся невнимательное изучение контекста сцены или сериала, в целом, либо недостаток знаний в области разговорной речи и образных выражений (в том числе идиом) в английском языке и его американском варианте. В ходе работы мы обнаружили следующие примеры.

Когда героиня Кинси спрашивает у матери о том, почему они, посещая школу-интернат, не находятся в ней постоянно (*How are we in boarding school and aren't even boarding?*), мама отвечает *They also have day students*. Фраза *day student* в английском языке означает учащегося, не живущего при школе или колледже. Субтитр на русском выглядит следующим образом «Бывает и такое». Данный подход абсолютно не раскрывает смысл сказанного и не отсылает нас к ассоциации о том, что не только дети семьи Локков посещают школу без проживания в ней.

Субтитр *So, me and my droogs are having thing later* был переведён как «Итак, мы с droogs кое-что планируем», то есть переводчик совершенно не адаптировал и не применил никаких переводческих трансформаций к слову *droogs*, даже транслитерацию или транскрипцию. Значение слова отсылает нас к названию американской группы «The Droogs», существующей с 1980-х годов и ставшей популярной не только в США, но и в Европе. Персонаж называет так своих друзей проводя аналогию с количественным составом и общим делом, которое их объединяет. Соответственно, адекватными вариантами перевода могли стать слова «друзья», «приятели», «команда».

Okay, well, no... no pressure. I'll just... swoop! – произносит персонаж и выхватывает лист бумаги из рук Кинси. Русский субтитр: «Да, хорошо, не настаиваю, я их возьму». Переводчик не уделил должного внимания слову swoop, пришедшего в обиход из парашютного спорта и означающего быстрое снижение с высокими горизонтальными скоростями. То есть герой не просто «взял» лист бумаги из рук героини, он его, скорее, «выхватил».

Осуществляя количественный подсчёт переводческих приемов, используемых переводчиком при создании субтитров к сериалу «Ключи Локков» и выявленных нами в ходе анализа, мы пришли к следующим данным (см. рис. ниже).

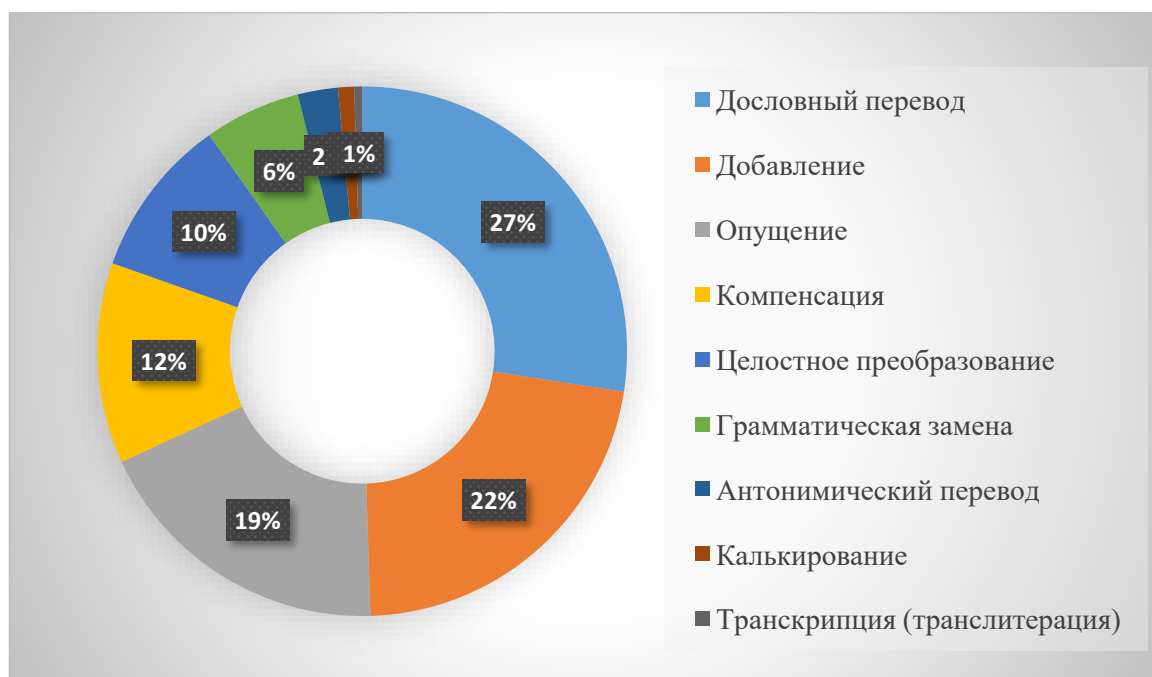


Рисунок 2.2 – Частота употребления переводческих приёмов

Как мы видим на рисунке 2.2, наиболее часто переводчик прибегал к использованию таких приемов, как дословный перевод, добавление, опускание и компенсация. Очевидно, что именно данные приемы позволяют переводчику добиться максимальной адекватности, точности и цельности перевода с учетом технических требований к субтитрам и их синхронизации с видео и аудио материалом. Наименьшей употребимостью в данной переводческой задаче пользуются приёмы калькирования, транслитерации и транскрипции.

Выводы по главе 2

Анализируя материал субтитров первых трех серий американского сериала «Ключи Локков», нами было обнаружено, что наибольшее разнообразие переводческих трансформаций наблюдается в следующих случаях:

Анализируя материал субтитров первых трех серий американского сериала «Ключи Локков», нами было обнаружено, что наибольшее разнообразие переводческих трансформаций наблюдается в следующих случаях:

1. Полученный текст либо исходный текст не вписывается в рамки допустимого количества символов в строку субтитра (36 символов в строку согласно стандарту), а резко превышает его. Данная проблема была разрешена в тринадцати (13) случаях.

2. Особенность речи персонажа (акцент, наличие ненормативной лексики, заикание и т.д.). (19 примеров)

3. Субтитр включает культурные отсылки, могущие оказаться непонятными русскоговорящему зрителю либо группе зрителей. (20 примеров)

В ходе анализа мы также обнаружили случаи некорректного перевода субтитров, чаще всего заключающегося в расхождении с синтаксической структурой оригинального субтитра, неуместным опущением важных слов субтитра в оригинале и недостатком знаний в области образных выражений и средств их вербализации на русский язык у переводчика. Нами было обнаружено двадцать (20) примеров, которые можно охарактеризовать как неэквивалентные оригинальному тексту.

Осуществляя мониторинг употребления переводческих приёмов, обнаруживаем, что наиболее частотными являются приёмы добавления (45 примеров), опущения (38 примеров), компенсации (25 примеров), целостного преобразования (20) и дословного перевода (56 примеров). Такие приёмы, например, как калькирование, транскрипция, транслитерация, генерализация представлены меньшинством примеров (см. рис. 2.2). Наиболее предпочтительным остается дословный перевод, т.к. обеспечивает

максимальное приближением к тексту оригинала. Однако, далеко не всегда такой прием перевода уместен и в полной мере раскрывает содержание сказанного. Поэтому в большей степени качественным получается перевод субтитров с применением приемов добавления и опущения, конкретизации и компенсации, а также антонимического перевода и грамматических замен.

Исходя из вышесказанного, нами были разработаны методические рекомендации по переводу аудиовизуального текста и созданию субтитров.

1. Необходимо уместить перевод в ограниченное количество строк и знаков, обусловленных международными стандартами скорости чтения и отображения субтитров на экранах; важно соотносить смену субтитров со сменой планов в кадре;

2. Переводчик должен синхронизировать итоговый текст с внешними параметрами, такими как мимика, жесты, интонация героев на экране, их местоположение;

3. При переводе аудиовизуального текста художественного фильма или сериала с помощью субтитров переводиться должна вся информация, имеющая прагматическое значение и влияющая на восприятие зрителем текста перевода и отношение к нему.

4. При работе над аудиовизуальным текстом переводчику необходимо внимательно ознакомиться с историей создания переводимого продукта, зрительской аудиторией, жанровыми и языковыми особенностями (особое внимание стоит уделять культурным отсылкам и реалиям современного языка оригинала);

5. Выбор тех или иных приемов или стратегий перевода должен быть обусловлен выше обозначенными параметрами. К приёмам перевода, обеспечивающим наибольшую адекватность передачи аудиовизуального текста можно отнести дословный перевод, добавление, опущение и компенсацию.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В результате нашего исследования, поставленные цели и задачи были достигнуты в полной мере. Нам удалось рассмотреть и систематизировать основные этапы в истории развития киноперевода и перевода аудиовизуального текста. Мы выделили два наиболее актуальных подхода к переводу аудиовизуальных текстов – дубляж и субтитры. Каждый из данных подходов по-своему осуществляет транслирование исходного текста на язык перевода, и каждый из них обладает качествами, делающими выбор в их пользу предпочтительным.

В целом можно сделать вывод, что проблема аудиовизуального перевода является весьма актуальной, поскольку кинематограф продолжает оставаться одним из самых популярных видов искусства, и именно качество его озвучивания и субтитрования будет определять адекватное восприятие переведенных иностранных фильмов аудиторией.

Целесообразность использования перевода фильма с использованием субтитров обосновывается рядом преимуществ (по сравнению с другими методами перевода). К ним можно отнести сохранение художественной ценности фильма, возможность оценить реальный голос, манеру, интонацию; возможность понять основной сюжет из содержания диалогов, что, несомненно, повышает желание изучать иностранный язык.

В заключительной части теоретической главы мы обозначили наиболее популярные приемы переводческих трансформаций, используемых в процессе перевода аудиовизуального текста. Среди них мы выделили одно из новых направлений – транскреацию, которая лишь частично встречается в субтитрах и наиболее частотно – при дублировании.

В ходе работы над материалом сериала «Ключи Локков», выбранного для исследования, мы выделили и проанализировали наиболее часто применяемые приемы передачи аудиовизуального текста с английского на русский язык. Кроме того, нам удалось обнаружить взаимосвязь между частотой и разнообразием использования различных переводческих приемов и

ситуациями, представляющими трудность для переводчика исходя из технических требований к субтитрам. На основе выявленных особенностей нами даны рекомендации переводчику при работе с аудиовизуальным текстом. Главные из которых – это необходимость перевода всей информации, имеющей прагматическое значение и влияющей на восприятие зрителем текста перевода и отношение к нему, а также обязательное предварительное ознакомление с историей создания переводимого продукта, зрительской аудиторией, жанровыми и языковыми особенностями текста оригинала.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Ахманова, О.С. Словарь лингвистических терминов [Текст] / О.С. Ахманова. – М.: Едиториал УРСС, 1966. – 571 с.
2. Бузаджи, Д.М. Киноперевод: мало что от Бога, много чего от Гоблина [Текст] / Д.М. Бузаджи // Мосты. – 2005. – N4(8). - М.: Р. Валент, 2005. – С. 33 – 37.
3. Гальперин, И.Р. Текст как объект лингвистического исследования [Текст] / И.Р. Гальперин. – М.: КомКнига, 2007. – 144 с.
4. Гамбье, И. Перевод и переводоведение на перекрестке цифровых технологий [Текст] / И. Гамбье // Вестник СПбГУ. – 2016. – №4. – С. 56-74.
5. Гарбовский, Н.К. Теория перевода [Текст] / Н.К. Гарбовский. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2007. – 544 с.
6. Горшкова, В.Е. Перевод в кино [Текст] / В.Е. Горшкова. – Иркутск: МИГЛУ, 2006. – 278 с.
7. Горшкова, В.Е. Теоретические основы процессоориентированного подхода к переводу кинодиалога: на материале современного французского кино: автореф. дис. ... д-ра филол. наук [Текст] / В.Е. Горшкова. – Иркутск, 2006. – 367 с.
8. Гришина, Е.А. Современный словарь иностранных слов [Текст] / Е.А. Гришина. – СПб.: Дуэт, 1994. – 752 с.
9. Грошев, Н.В. Проблема перевода каламбура в кино [Текст] / Н.В. Грошев // Вестник ВолГУ. – 2016. – №14. – С.143 – 148.
10. Звегинцева, И.А. «Terra Incognita»: Кино Австралии и Новой Зеландии [Текст] / И.А. Звегинцева. – М.: Материк, 2004. – 224 с.
11. Зилев, В.М. Локализация компьютерных игр и проблема её качества [Текст] / В.М. Зилев, А.И. Сюткина // Молодой ученый. – 2015. – №11. – С. 1881 – 1884.
12. Иванова, Е.Б. Художественный видеофильм как текст и его категории [Текст] / Е.Б. Иванова. – Волгоград: Перемена, 2000. – 26 с.

13. Комиссаров, В.Н. Современное переводоведение [Текст] / В.Н. Комиссаров. – М.: Высшая школа, 2002. – 157 с.
14. Крысин, Л.П. Толковый словарь иноязычных слов [Текст] /Л.П. Крысин. – М.: Дрофа, 1998. – 578 с.
15. Кузьмичев, С.А. Перевод кинофильмов как отдельный вид перевода [Текст] / С.А. Кузьмичев // Вестник МГЛУ. – 2012. – №9 (642). – С.140 – 150.
16. Матасов, Р.А. Перевод кино/видео материалов: лингвокультурологические и дидактические аспекты: дис. ... канд.филол. наук [Текст] / Р.А. Матасов. – М., 2009. – 191 с.
17. Матюшенков, В.С. Dictionary of Slang in North America, Great Britain and Australia. Словарь английского сленга. Особенности употребления сленга в Северной Америке, Великобритании и Австралии [Текст] / В.С Матюшенков. – М.: Флинта: Наука. – 2002. – 176 с.
18. Нелюбин, Л.Л. Толковый переводоведческий словарь [Текст] / Л.Л. Нелюбин. – М.: Флинта: Наука, 2003. – 320 с.
19. Ожегов, С.И. Словарь русского языка [Текст] / С.И. Ожегов. – М.: Русский язык, 1989. – 773 с.
20. Ожегов, С.И. Толковый словарь русского языка [Текст] / С.И. Ожегов, Н.Ю. Шведова. – М.: Аз, 1996. – 944 с.
21. Сапожников, И. Дубляж и закадровое озвучивание фильмов [Текст] / И. Сапожников // Звукорежиссер. – 2004. – № 3. – М.: Издательство, 2004. – 625 с.
22. Скоромылова, Н.В. Теоретический аспект перевода художественных фильмов [Текст] / Н. В. Скоромылова // Вестник Московского государственного областного университета. – 2010. – № 1. – С. 153 – 156.
23. Слышкин, Г.Г. Кинотекст [Текст] / Г. Г. Слышкин, М.А. Ефремова. – М.: Водолей Publishers, 2004. – 153 с.

24. Филиппов, С.А. Киноязык и история. Краткая история кинематографа и киноискусства [Текст] / С.А. Филиппов. – М.: Клуб «Альма Анима», 2006. – 207 с.

25. Швейцер, А.Д. Теория перевода: статус, проблемы, аспекты [Текст] / А.Д. Швейцер. – М.: Наука, 1988. – 215 с.

26. Anderman, G., Audiovisual Translation: Language Transfer on Screen [Текст] / Gunilla Anderman, Jorge Díaz Cintas. – Palgrave Macmillan, 2009. – 272 p.

Audiovisual Translation // Meta. 2012. Vol. 57, № 2. P. 279 – 293.

27. Chaume F. Synchronization in dubbing. A translational approach // Topics I audiovisual translation / Ed. by P. Orero. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins Publ. Co, 2004. P. 35 – 52.

28. Danan, M. Dubbing as an Expression of Nationalism [Текст] / Martine Danan / Meta. – 1991. – Vol. 36. N 4. – P. 606 – 614.

29. Díaz Cintas J. Clearing the Smoke to See the Screen: Ideological Manipulation in

30. Gottlieb, H. Linguistic Algorithms of Translation [Текст] / Henri Gottlieb. – Heidelberg, 1994. – 230 p.

31. Ivarsson, J. The Range of Cinema. [Текст] / Jav Ivarsson. – Columbia University Press, 1993. – 333 p.

32. O'Sullivan, C. Translating Popular Film [Текст] / Carol O'Sullivan. – Palgrave Macmillan, 2011. – 243 p.

ЭЛЕКТРОННЫЕ РЕСУРСЫ

33. Зубкова, Е.В. Достижение динамической эквивалентности при передаче реалий в аудиовизуальном переводе [Электронный ресурс] / Е.В. Зубкова, Н.Г. Погорелая // Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/dostizhenie-dinamicheskoy-ekvivalentnosti-priperedache-realiy-v-audiovizualnom-perevode> (дата обращения: 15.02.2020).

34. Словари и энциклопедии на Академике [Электронный ресурс] <https://dic.academic.ru/> (дата обращения: 18.12.2019)