

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ (НИ ТГУ)
Факультет иностранных языков

ДОПУСТИТЬ К ЗАЩИТЕ В ГЭК
Руководитель ООП
доцент кафедры английской
филологии

 И.Г. Темникова
подпись

« 10 » июня 20 22 г.

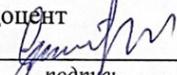
ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА СПЕЦИАЛИСТА
(ДИПЛОМНАЯ РАБОТА)

ОСОБЕННОСТИ АУДИОВИЗУАЛЬНОГО ПЕРЕВОДА (НА ПРИМЕРЕ ПЕРЕВОДА
СЕРИАЛА «ИГРА ПРЕСТОЛОВ» В ЯЗЫКОВОЙ ПАРЕ АНГЛИЙСКИЙ-РУССКИЙ)

по специальности 45.05.01 Перевод и переводоведение
специализация «Лингвистическое обеспечение межгосударственных отношений»

Резанова Мария Вячеславовна

Руководитель ВКР
кандидат филологических наук,
доцент

 Г. Шенкал
подпись

« 10 » июня 20 22 г.

Автор работы
студент группы № 197096

 М.В. Резанова
подпись

« 10 » июня 20 22 г.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	3
Глава 1. История аудиовизуального перевода. Киноперевод как особый вид переводческой деятельности.....	8
1.1 Историческая основа становления явления АВП.	10
1.2 Аудиовизуальный перевод в России и мире	24
1.3 Аудиовизуальный перевод. Особенности и разновидности.....	29
Выводы к Главе 1	48
Глава 2. Проблема и способы перевода аудиовизуальных текстов	49
2.1 Особенности перевода.....	53
2.2 Противоречия переводческих решений (в зависимости от источника переводного текста). Официальный перевод VS фанатский перевод	64
Выводы к Главе 2	69
Заключение	71
Список использованных источников и литературы	73

Введение

Тенденция развития глобализации и, как следствие, распространения кинопродукции из-за рубежа становится причиной популярности аудиовизуального перевода на переводческой арене и делает его одним из приоритетных направлений для изучения.

Данная выпускная квалификационная работа представляет собой исследование, направленное на описание, сравнение и критический анализ различных вариантов аудиовизуального перевода сериала «Игра Престолов» с английского языка на русский. Выбор материала исследования был обусловлен большой популярностью сериала (и соответственно противоречивостью и неоднозначностью его интерпретаций на разных языках) и наличием аудио- и видео дорожек перевода высокого качества, выполненных как профессиональными студийными переводчиками, так и фанатами сериала.

Киноперевод, как и сам кинематограф, появился в прошлом столетии и с тех пор постоянно пребывает в динамичном развитии. С начала XX века и по сей день большую часть российского кинорынка занимает иностранная продукция, прежде всего западная. В прокате крайне популярны голливудские картины, а телевидение активно закупает художественные сериалы и документальные фильмы зарубежного производства.

Данная тема актуальна для переводческого сообщества. На сегодняшний день в свободном доступе находится большое количество зарубежных фильмов и сериалов, однако, учитывая традицию перевода иностранной кинопродукции, а также низкий процент русскоговорящих зрителей, владеющих иностранным языком на достаточном уровне для понимания в оригинале, потребление зарубежного медиа-контента становится проблемой для зрителей и любопытной задачей для переводчиков.

В России, как и в большинстве крупных европейских стран, принято выполнять дублированный перевод. В малых европейских странах или в странах, где используется несколько государственных языков, традиционно используют субтитры. Результаты социологических опросов, проведенных в ряде стран, показывают, что население каждой из них за последние десятилетия привыкло к доминирующему виду киноперевода (чаще всего дублированию или субтитрованию) и не склонно менять свои привычки. Именно поэтому в нашей работе мы сравним, во-первых, основные методы и особенности киноперевода, и во-вторых, рассмотрим противоречия между официальным переводом и фанатским аналогом и постараемся определить, действительно ли фанатский перевод сильно уступает в качестве.

Новизна работы заключается в недостаточной изученности видов аудиовизуального перевода, его места в современной теории и практике перевода, проблем и тенденций аудиовизуального перевода.

Исходя из вышесказанного, целью работы был определен критический анализ переводческих решений в аудиовизуальном переводе сериала, выявление противоречий в вариантах перевода с точки зрения источника переводного текста.

Указанная цель определяет постановку и решение следующих задач:

1. определение понятия аудиовизуального перевода;
2. изучение истории возникновения аудиовизуального перевода;
3. рассмотрение существующих видов и тенденций в аудиовизуальном переводе, их определение и систематизация;
4. выявление и описание особенностей аудиовизуального перевода с английского на русский;

5. определение основных технических и лингвистических трудностей, возникающих при переводе аудиовизуальных материалов;

б. сравнительно-сопоставительный анализ материала в оригинале и двух версиях перевода.

Объект исследования - аудиовизуальный перевод кинотекста в двух версиях (официальные версии киностудий и версия представителей фанатского перевода).

Предметом исследования являются переводческие решения и трансформации, использованные переводчиками для достижения эквивалентности и синхронизации текста оригинала и текста перевода.

Основными методами исследования в соответствии с целью и задачами стали: описательный метод для анализа языковых фактов (по В.В. Виноградову), включающий этапы сбора эмпирического материала, наблюдения, классификации, обобщения, выводов, метод лингвистического анализа и наблюдения, а также сравнительно-сопоставительный метод.

Теоретической базой исследования стали работы отечественных и зарубежных исследований: Козуляева А.В., Матасова Р.А., Комиссарова В.Н., Лотмана Ю.М., Афанаскиной Н.Ю., Звегинцевой И. А., Филиппова С.А., Горшковой В.Е., Gottlieb, H., Qian Sh., Giridharadas A., O'Hagan M.

Практическая база исследования:

- скрипт сериала НВО «Игра престолов» («Game of Thrones»);

- толковые словари английского и русского языков (Collins Dictionary, The Oxford English Dictionary, толковый словарь русского языка С.И. Ожегова, Толковый словарь иноязычных слов Л.П. Крысина и др.).

Материалом исследования послужил сериал «Игра престолов» в оригинале, в официальной версии дубляжа и закадрового перевода, а также фанатской версии на русском языке.

Теоретическая значимость данного исследования обусловлена тем, что мы систематизировали особенности и виды аудиовизуального перевода, раскрыли и описали специфику работы, связанную с данным видом переводческой деятельности.

Практическую значимость определяет возможность применения материалов исследования при подготовке будущих переводчиков аудиовизуальных текстов.

Структура работы:

- Введение.
- Глава 1. Историческая основа становления АВП.
- Глава 2. Проблема и способы перевода аудиовизуальных текстов.
- Заключение.
- Список использованных источников и литературы.

Во введении обосновывается выбор темы и ее актуальность, определяются цель и задачи, объект и предмет исследования, перечисляются методы исследования, его теоретическая и практическая значимость, а также база источников, на которых основана работа.

Первая глава посвящена изучению киноперевода как явления отечественного и зарубежного киноведения, систематизации видов аудиовизуального перевода: дубляж, закадровый перевод, субтитры.

Во второй главе проводится анализ оригинала сериала, а также двух вариантов аудиовизуального перевода от разных студий и варианта любительского (фанатского) перевода. В данной главе рассматриваются изменения, которые претерпевают

аудиовизуальные тексты, посредством перевода в зависимости от конкретного вида и источника АВП перевода.

В заключении в обобщенном виде изложены результаты исследования и намечены его перспективы.

Список использованных источников и литературы содержит 40 работ отечественных и зарубежных лингвистов по проблемам аудиовизуального перевода, киноперевода, киноведения и смежным областям науки.

Вышеперечисленные источники послужили основой для данного исследования.

Глава 1. История аудиовизуального перевода. Киноперевод как особый вид переводческой деятельности.

Данная глава посвящена истории становления киноперевода, современное его состояние как в России, так и за рубежом, отличиям в кинопереводе в разных странах, видам аудиовизуального перевода – дубляжу, закадровому переводу, субтитрованию.

Кроме того, мы анализируем классификацию этих видов, определяем особенности, преимущества и недостатки каждого из них, выявляем возможные сложности при переводе, основные механизмы, а также проводим сравнительно-сопоставительный анализ.

Прежде чем рассматривать историю становления аудиовизуального перевода как отдельного вида перевода, нам следует раскрыть понятие киноперевода как особого переводческого явления. Для начала следует отметить, что киноперевод или аудиовизуальный перевод – это особый вид переводческой деятельности, который нельзя отнести ни к устному, ни к письменному переводу, он будто находится «между» двумя этими уровнями [1].

Как процесс, киноперевод заключается в межъязыковой обработке содержания оригинальных монтажных листов с дальнейшей ритмической укладкой переводного текста и его озвучивания или введения в видеоряд в форме субтитров [2]. При этом цель данного вида перевода – трансформировать кинотекст, наиболее точно сохраняя особенности оригинального киноязыка.

Одной из особенностей киноперевода является вариативность в наименовании данного вида перевода. Помимо используемого ранее термина «киноперевод», лингвисты в своих работах также употребляют понятие «аудиовизуальный перевод»

или его сокращенную форму «АВП». Несмотря на то, что некоторые исследователи указывают на гиперонимичность последнего термина по отношению к первому, далее мы будем упоминать их в синонимичном значении, подразумевая перевод сериалов и фильмов.

Следует дать объяснение (поверхностное здесь и более подробное далее) причинам многоликости и многогранности явления аудиовизуального перевода, а также его отличиям от других переводческих областей.

Наиболее очевидной причиной может явиться способ получения информации во время работы над переводом аудиовизуальных материалов. Способами в данном случае выступают одновременно несколько каналов восприятия. Это объясняется тем что, аудиовизуальный перевод сочетает в себе 4 потока данных:

- a) невербальный визуальный ряд (картинка);
- b) невербальный аудиоряд (шумомузыкальный);
- c) вербальный аудиоряд (диалоги героев);
- d) вербальный видеоряд (надписи на экране, субтитры) [3].

Соответственно, реципиентам аудиовизуальных материалов приходится воспринимать и обрабатывать информацию на нескольких уровнях декодирования одновременно, так как они являются одновременно слушателями, зрителями и иногда читателями.

Таким образом, можно сделать вывод, что данный вид перевода следует рассматривать в качестве особого вида переводческой деятельности, отличного от устного и письменного. Отдельного внимания требуют все его особенности, развитие которых происходило синхронно со становлением кинематографа.

1.1 Историческая основа становления явления АВП.

Историю кинематографа, а вместе с ним и киноперевода, можно разделить на определенные периоды, как это сделал Матасов Р.А. Он описал процесс становления данного вида искусства на следующие периоды:

1) период немого кино (1895-1928).

Авангард кинематографа примечателен выступлениями конференсье, которые выполняли межсемиотический перевод немых картин. Кроме того, в этот период были впервые использованы переводные интер-титры;

2) с 1928 по 1976 г.

Период, при котором глобальное распространение получили такие виды киноперевода, как субтитры и дубляж;

3) 1980-е. - эпоха домашнего видео.

В разных странах мира, в особенности в СССР к середине 1980 - х и в начале 90-х гг. набирал популярность одноголосый синхронный закадровый перевод;

4) 1995 г. – эра DVD.

С появлением «цифры» выбор перевода аудиовизуального материала для каждого зрителя стал опциональным. Цифровые диски подарили свободу выбора наиболее предпочтительного для него вида киноперевода и возможность самостоятельно комбинировать различные виды перевода при просмотре кино - и видеофильмов [4].

Следует подробнее остановиться на каждом периоде и отследить развитие и становление явления киноперевода.

28 декабря 1895 г. в Индийском салоне парижского Гранд-кафе на бульваре Капуцинок в присутствии 33 зрителей состоялся первый платный сеанс синематографа братьев Люмьер, который при первом же просмотре имел фантастический успех

[4]. Со временем изобретение завоевало популярность в Париже, а затем и охватило всю Францию. Братья не стали ограничиваться только Францией, поэтому по их инициативе в разные страны мира были высланы наемные операторы с миссией распространения «оживших картин». Задачей операторов стала съемка короткометражных фильмов «актуалите» и их демонстрация широкой публике. Так, лионские инженеры стали своего рода пионерами кинематографа, которые открыли так называемую «десятую музу» практически всему миру.

Кино-миссионеры, начав с Российской империи, США, Латинской Америки, Японии и Китая, Индии и Австралии, завоевали повсеместную популярность новому развлечению. Операторы братьев Люмьер, владевшие иностранными языками, и стали «прародителями» первых переводчиков, которые поясняли действие, происходящее на экране для местных жителей той или иной страны. Однако такую форму пояснений еще было рано считать полноценным кинопереводом.

Полноценным началом эры аудиовизуального перевода следует считать появление игровых или «немых» картин, производством которых занимались различные мировые киностудии: Gaumont, Pathé, Edison Studio, Limelight Department и др.

На самых начальных этапах зарождения кинематографа не стояло проблемы языкового барьера, так как фильмы воспроизводились без звука, то есть были немыми. Однако зрители наблюдали за движущейся картинкой фильма не в тишине — показы сопровождали профессиональные артисты, которые занимались озвучкой действий на экране. Впоследствии, за такими артистами закрепилось название «конферансье».

Художественные фильмы конца XIX — начала XX в. вряд ли можно назвать выдающимися образцами киноискусства. «Утрированные жесты статистов на фоне откровенно театральных декораций — таковы были эти картины» [5]. Однако

именно с помощью этих жестов и мимики актер мог выразить чувства персонажа, ведь другие способы, вследствие отсутствия звука, были недоступны. Такой способ послужил основой для межсемиотического перевода (в значении межсемиотической передачи информации, а именно значений свободных кинем посредством естественного вербального языка). Кинесика актеров на экране трансформировалась в вербальную форму в устах конферансье, чем оказывала мощное эмоциональное воздействие на аудиторию.

1903 г. в США вышла картина «Хижина дяди Тома» (Uncle Tom's Cabin) режиссёра Эдвина С. Портера. 13-и минутный фильм стал экранизацией одноимённого романа американской писательницы Гарриет Бичер-Стоу. Данное кинематографическое произведения является первым фильмом, в котором были использованы интертитры.

Интертитры представляют собой текст, появляющийся между сценами. Такими текстовыми вставками пояснялось содержание действий и реплик героев, а иногда прописывались и сами реплики. Данная техническая новинка практически сразу нашла применение у кинематографистов по всему миру. Интертитры существовали в двух вариациях: диалоговые и пояснительные. Разница между ними заключалась в цветовом выражении и содержании — первые обычно представляли собой белый текст на чёрном фоне, вторые — чёрный текст на белом фоне.

С появлением и повсеместным распространением интертитров, как оригинальных, так и переводных, необходимость в конферансье постепенно пропадала. Пропадала везде, кроме Японии. Здесь особое место занимали знаменитые «бенси».

Профессиональная деятельность «бенси», именуется «кацубен», представляет собой не просто комментарий к фильму, а уникальный культурный феномен, основывающийся на древнем

искусстве речевых декламаций рокёку, гидаю и ракуго, широко используемых в традиционных театрах Но и Кабуки, где роль рассказчика, объясняющего сюжетную линию спектакля, крайне важна [4]. Для японских зрителей, привычных к живому, активному действию спектаклей, было непривычно и скучно наблюдать за немыми, бесцветными, пусть и движущимися картинками на экране.

В первое время «бенси» работали над кинопоказом далеко не маленьким составом. Каждый отвечал за своего персонажа, своего рода дублировал его. Однако со временем «бенси» стали работать в одиночку.

Почему же интертитры не прижились в Японии?

Дело в том, что появление зарубежных картин никак не повлияло на уровень владения иностранными языками среди зрителей – простые японцы в большинстве своем ими не владели и вовсе были безграмотными. Вследствие этого, интертитры не решили бы проблему понимания заложенного смысла, и популярность «бенси-комментаторов» никак не попадала под угрозу.

Владение иностранными языками, глубокое знание японского театрального искусства и великолепная актёрская подача делали «бенси» едва ли не популярнее экранных кинозвёзд [4]. Часто на афише предстоящего кинопоказа зарубежной картины на переднем плане красовались имена «бенси», а только потом уже имена актеров, исполняющих главные роли, и те были исполнены более мелким шрифтом.

К 1937 году профессия «бенси» практически полностью исчезла, просуществовав в целом около 40-ка лет и около 10-и лет после прихода в мир кинематографа звука. В настоящее время доминирующим видом киноперевода в Японии является дубляж [5].

Раз уж мы затронули период, когда кино начало обретать голос, следует вернуться в 1928 год.

Голливуд не спешил с выпуском в прокат «говорящих» фильмов, хотя попытки озвучивания были и имели достаточный успех. Кинокомпании не хотели терять доходные рынки сбыта за рубежом, где зрители не понимали бы звучащий с экрана английский язык. Кроме того, большинство американские кинозвезды того времени говорили по-английски с сильным акцентом. Реакция ничего не подозревающей публики была бы непредсказуемой, узнай она об этом.

В конце 20-х гг. благодаря резко обострившейся конкуренции между кинопроизводителями и радиостанциями звуковые фильмы, наконец, увидели свет. В 1927 г. кинокомпания Warner Bros. пошла на риск и выпустила на экраны первый в истории звуковой фильм «Певец джаза» (The Jazz Singer), снятый при помощи экспериментальной системы звукозаписи «Витафон» [5]. Лента имела ошеломительный успех.

Вдохновленные победой, главные голливудские киностудии попытались начать массовое производство озвученных картин, и, разумеется, на этапе распространения и продвижения своей продукции в другие страны «киноделы» столкнулись с проблемой «языкового барьера». Продюсеры предприняли несколько попыток поиска способов разрешения данного вопроса.

Одним из первых способов стала съемка одного и того же фильма одновременно на нескольких языках. У данного способа было три пути реализации:

1. Привлечение разных актеров, как первого, так и второго плана, к разным версиям фильма. К примеру, в оригинальной версии фильма «Казенный дом» (The Big House, 1930) главного героя сыграл Честер Моррис, в испаноязычной (El Presidio, 1930) — Хуан де Ланда, во франкоязычной (Révolte dans la prison, 1931) — Шарль Буайе.

2. Привлечение одних и тех же актеров на главные роли, при этом обязательным было владение в равной степени двумя и более иностранными языками. Второстепенные же роли исполняли актеры - носители языка, которые постоянно менялись. Таким способом был снят фильм «Анна Кристи» (Anna Christie) с Гретой Гарбо. Актриса исполнила главную роль и в англоязычной (1930), и в немецкоязычной (1931) версиях.

3. Произнесение реплик актерами, исполнявшими главные роли, на разных языках, следуя фонетическому принципу. Позади камеры располагалась меловая доска, на которой были написаны транскрипции диалогов на английском языке. Актеры читали транскрипцию, имитируя иностранный акцент.

Примером применения данного способа являются фильмы «Полночный призрак» (Spuk um Mitternacht, 1930) и «Рвачи» (Les Carottiers, 1931), главные роль в которых исполнили популярные американские комики Оливер Харди и Стен Лорел.

Студиями могло производиться более 10 вариантов одной и той же картины. Однако огромные затраты на производство, Великая депрессия, низкое качество самих вариантов таких фильмов стали катализатором того, что данная практика кинопроизводства не прижилась [4].

Для ликвидации языкового барьера продюсеры перешли к дубляжу. Голливуд предпринял попытки дублирования в 1928 г. Оригинальные диалоги полностью замещались переводными, при этом озвучивали их актеры – носители языка. Активно занимались разработкой техник дубляжа две страны – Германия и США. Америка прославилась своим «Вивиграфом» Эдвина Хопкинса (MGM), в Германии же популярность приобрел «Ритмограф» Якоба Кароля (Paramount).

К концу 1920-х гг. для Голливудского кинопроизводства самым прибыльным стал европейский рынок, соответственно, фильмы чаще всего дублировались на языки Европы. Реплики

дублировались американскими актерами европейского происхождения, большинство из которых были иммигрантами.

Результаты мало соответствовали ожиданиям. Речь актеров звучала как смесь родного языка и английского, лексика и фонетика слишком сильно претерпели изменения. В итоге язык речи актеров заметно отличался от языка коренных жителей Европы. Данная ситуация подтолкнула «киноделов» к решению о дублировании на местах. Представители американских киностудий в Европе нанимали местных актеров для переозвучки оригинала на местный язык. С этого момента принято считать начало эры национального дубляжа, который до сих пор остается одним из самых распространенных видов аудиовизуального перевода.

Расцвет дубляжа в Европе пришелся на 1930-е годы. В этот период кино стало инструментом государственной пропаганды. Для правительств европейских стран (Италия, Германия, Испания, Франция) стояла важная задача – объединить нацию, ликвидировать провинциальные диалекты и унифицировать государственный язык. Решением стало кино, а точнее дубляж [7]. С этого момента кинематограф обрел важность на государственном уровне.

Наибольшему цензурированию подвергались кинокартины из США. Всею виной была пропаганда свободолобивого образа жизни, которая противоречила европейской строгости и сдержанности. Переработка американских картин повлекла за собой развитие местных школ дубляжа.

Несмотря на свою богатую историю и популярность, дубляж все же не является основным видом киноперевода. В странах Европы эта роль была отведена субтитрованию.

Первые субтитры появились в начале 1930-х в США и являлись своего рода кратким содержанием диалогов одной или нескольких сцен на экране. Субтитры «выросли» из сокращенных монтажных листов, которые отправлялись американскими

киностудиями в их европейские филиалы. Позднее по тому же принципу в США стали создаваться субтитры и к европейским фильмам.

Новый вид киноперевода вызвал много сомнений. Помимо того, что содержание речи героев передавалось в очень сжатой форме, так еще и текст на экране отвлекал от просмотра, а звучащая иностранная речь мешала полноценному восприятию. Одним из противников субтитрования стал советский режиссер В.И. Пудовкин. Как специалист киноиндустрии он отмечал, что эстетически целостное восприятие киноленты нарушается, так как зритель при просмотре фильма большую часть времени вынужден читать перевод [8].

С течением времени большинством европейских стран был сделан выбор в пользу субтитрования кинопродукции из-за рубежа в национальном масштабе по соображениям экономической и финансовой целесообразности. Этот выбор определили несколько факторов:

- малая численность населения, вследствие чего низкие показатели кассовых сборов от проката иностранных картин;
- невысокие производственные затраты (субтитрование обходится студиям в 8-15 раз дешевле дублирования);
- большое количество импортируемых фильмов;
- нежелание зрителей жертвовать целостностью оригинального кинопродукта;
- несколько официальных государственных языков, для каждого из которых отводится отдельная строка субтитров (Бельгия, Финляндия).

Нельзя оставить без внимания крупнейшие неевропейские киноиндустрии мира: Китай, Индия и СССР.

Китайская народная республика с точки зрения кинопроизводства и киноперевода сочетает в себе несколько

феноменов: колоссальная аудитория (практически 1,5 миллиарда человек), огромная вариативность диалектов как официального языка, так и местных языков, довольно жёсткая цензура в отношении импортируемых фильмов.

До 1949 г. в кинотеатрах крупнейших китайских городов зрители имели возможность смотреть зарубежное кино (преимущественно американское) и слушать синхронный перевод в наушниках, которыми были оснащены кресла в залах. Перевод был в целом невысокого качества и часто прерывался по техническим причинам. В начале 1949 г. Чанчуньская киностудия, основанная японской армией в период оккупации Китая (1931—1945), начала дублировать иностранные фильмы на китайский язык. Годом позже свой отдел дубляжа появился у Шанхайской киностудии [4].

Почему же именно дубляж стал основным видом аудиовизуального перевода в национальном масштабе КНР?

Основную роль сыграла низкий уровень грамотности населения, а также разнообразие диалектов и наличие местных языков в некоторых регионах страны (Тибет, Внутренняя Монголия и Синьцзян-уйгурский автономный район). Поэтому субтитры не рассматривались в качестве подходящего вида киноперевода - носители понимают китайский, но всё же испытывают трудности с чтением китайских иероглифов. Однако существует доля киностудий, использующих субтитрование в ограниченном масштабе.

Примером являются сингапурские фильмы, которые закупают с уже имеющимися в них китайскими или английскими субтитрами. В Сингапуре четыре официальных языка (английский, китайский, тамильский и малайский), что и повлияло на выбор в пользу субтитров в этой стране.

С середины 1990-х рейтинг западной кинопродукции в Китае начинает стремительно падать. Дело в том, что в течение 1980-х и первой половине 1990-х гг. в силу огромной

популярности у зрителей и, как следствие, высоких доходов от рекламы дубляжом начали заниматься, в том числе, провинциальные киностудии, чье качество дубляжа было значительно ниже официального CCTV и STV.

Основными причинами низкого рейтинга стали:

- потеря китайцами интереса к зарубежным кинофильмам и телесериалам, художественное качество которых в последние годы заметно снизилось;
- разнообразие возможностей проведения культурного досуга у жителей КНР сегодня, нежели 20 лет назад;
- запрет, наложенный китайским правительством, на трансляцию зарубежных телепрограмм в прайм-тайм (19.00—21.30) с целью стимуляции национального кино- и телепроизводства [9].

Таким образом, по замечанию Цианя, китайский теледубляж сегодня находится в «порочном круге», так как «из-за снижения рейтингов продюсеры получают меньше доходов от рекламы. Будучи стеснены в средствах, они вынуждены закупать дешёвую западную телепродукцию и меньше платить переводчикам, которые крайне неохотно соглашаются переводить низкокачественные программы за небольшие деньги». Тем не менее, в целом профессиональный китайский дубляж отличает очень высокое качество. Многие китайские актёры дубляжа завоёвывают на родине всенародное признание [4].

С Китаем частично схожа Индия: огромная аудитория потребителей аудио-видео контента, невысокий уровень грамотности населения и разнообразие национальных языков. Однако, нельзя не отметить уникальность Индии по ряду параметров.

Так, например, индийский кинематограф со своей индустрией Болливуда и Колливуда является одним из наиболее старых и мощных в мире, в отличие от китайского, который лишь несколько лет назад ворвался на международную арену. Национальный индийский кинематограф очень популярен как внутри страны (95% населения потребляет продукцию местного кинопроизводства), так и на протяжении десятилетий за рубежом.

Еще одним отличием кинематографа Индии и Китая является цензурирование. Индией не были введены ограничительные квоты и цензура в целом, вследствие чего неудивительно, что подавляющее большинство импортируемых в страну кинокартин — голливудские. Их дублирование осуществляется на нескольких крупных студиях общенационального уровня (UTV, VGP, En Sync, Mainframe и Sound & Fusion) и большом числе малых студий, рассеянных по всей стране. Фильмы дублируются преимущественно на хинди, телугу и тамильский. Ежегодный оборот рынка дубляжа в Индии составляет 150 млн. рупий [10].

В СССР также отдавали предпочтение дубляжу. Несмотря на пропаганду грамотности в начале 1930-х гг., население страны в большинстве своем оставалось малограмотным. Разумеется, поэтому зрителям было бы тяжело воспринимать информацию из субтитров, поэтому субтитрирование не устраивало массового зрителя. Кроме того, дубляж помогал скрывать неприемлемые для цензуры высказывания зарубежных киногероев.

Поставкой кинокартин из-за рубежа занималось Инторгкино, и, несмотря на то, что в отечественном прокате численность их была ничтожно мала, иностранные фильмы пользовались популярностью у советских зрителей.

Становление советской школы дубляжа началось в 1935 г. Под руководством режиссера М.С. Донского в Научно-исследовательском кинофотоинституте был дублирован фильм «Человек-невидимка» (The invisible man, 1933, США). Диалоги

фильма были переведены известным советским режиссером дубляжа и переводчиком Самуилом Рейтманом. Два года спустя при киностудии «Союздетфильм» (сейчас Киностудия им. Горького) был открыт первый советский дубляжный цех.

В 1945 г. на базе «Инторгкино» было создано Всесоюзное объединение по экспорту и импорту фильмов (Совэкспортфильм), получившее монопольное право на прокат советского кино за границей и иностранного в СССР. В стране появилось большое количество трофейных немецких лент, а также лент, снятых в США и Великобритании. В 1948 г. на экраны советских кинотеатров вышло 48 иностранных картин: в пять раз больше, чем в 1947 г. Впрочем, бум буржуазного кино продолжался недолго — помешали обострившиеся отношения между бывшими союзными державами [4].

Приобретение фильмов капиталистических стран взял под жёсткий контроль ЦК КПСС. Например, в 1954 г. было закуплено всего 15 фильмов, в 1955 г. — 27 [11].

Помимо западных фильмов в страну ввозилось много картин, снятых в странах социалистического блока. К середине 50-х гг. план проката начал быстро увеличиваться, Киностудии им. Горького становилось всё труднее справляться с объёмом картин, поступающих на дублирование, и в 1956 г. в Ленфильме по инициативе Главного управления по производству фильмов Министерства культуры СССР открылся дубляжный цех, сотрудники которого занялись дублированием на русский язык как зарубежных фильмов, так и фильмов союзных республик, снятых на национальных языках.

За Ленфильмом последовали Мосфильм и ряд других кинокомпаний. Тем не менее, флагманом советского дубляжа оставалась Киностудия им. Горького: к концу 80-х гг. на ней дублировалось не менее 80 кинокартин из 150, выходявших ежегодно в СССР.

Дублированием фильмов занимались как широко известные всей стране актёры театра и кино (О.П. Басилашвили, Г.М. Вицин, А.С. Демьяненко, Н.П. Караченцев, Л.А. Пашкова), так и менее известные, но не менее талантливые (В.И. Караваева, В.В. Кенигсон и др.). Советская школа дубляжа считалась одной из лучших в мире в значительной степени благодаря работе укладчиков текста, добивавшихся поразительно чёткой синхронизации слоговой артикуляции.

Распад Советского Союза в 1991 г. негативно отразился на индустрии отечественного дубляжа. В России объём государственного финансирования национального кинопроизводства и дублирования зарубежных кинокартин сократился в несколько раз, что привело к оттоку профессиональных кадров из отрасли. Кроме государственных киноконцернов кинопереводом занялись и частные коммерческие студии, не всегда имевшие в своём штате достаточно опытных переводчиков и актёров дубляжа.

Нередко кинопереводы выполняли студенты языковых вузов, имевшие лишь самое общее представление о КВП. В результате значительно страдало качество конечного продукта. В 1990-е гг. большую популярность в сфере видео и телевидения приобрёл синхронный закадровый перевод, хотя фильмы, выходявшие в широкий кинопрокат, по-прежнему дублировались. С начала 2000-х гг. федеральные каналы постепенно осваивают практику теледубляжа.

Наряду с дубляжем в СССР развивался синхронный закадровый перевод. СЗП широко использовался на кинофестивалях и кинонеделях: переводчик сидел в специальной будке в зале кинотеатра и переводил демонстрируемый фильм в микрофон. Зрители имели возможность слушать этот перевод в портативных наушниках. В таких случаях переводчики обычно имели в качестве визуальной опоры оригинальные монтажные листы. Однако успешным конкурентом субтитрования и дубляжа

в национальном масштабе как нашей страны, так и зарубежных стран СЗП стал лишь в 1980-е гг.

Бывшие союзные республики также оказались в кризисной ситуации: перевод кино выполнялся на русский язык, а с развалом СССР чувствовалась острая нехватка как специалистов, так и материальной базы. Однако укрепление национального самосознания привел к выбору собственного пути кино-видео перевода.

Так, в 2007 году многие страны предприняли различные меры в этом направлении:

- национальный совет по телерадиовещанию Азербайджана принял решение об обязательном дубляже всей иностранной кинопродукции на азербайджанский или турецкий язык;
- в Украине кабинет министров постановил, что иностранные картины должны обязательно дублироваться или субтитроваться на украинский язык (дублированные фильмы будут получать льготу в виде освобождения от налога на добавленную стоимость);
- общественная армянская организация «Национальная гражданская инициатива» организовала семинар «В сетях дубляжа зарубежных фильмов на армянский язык», на котором Завен Бояджян, редактор отдела дублирования и кинопоказа на Общественном телевидении Армении (ОТА), заявил: «Дубляж фильмов начинается с перевода художественного текста, однако на данный момент в Армении эта сфера находится в плачевном состоянии».

Эти слова — лишнее подтверждение тому, что аудиовизуальный переводчик — ключевая фигура в процессе дублирования фильма.

1.2 Аудиовизуальный перевод в России и мире.

На сегодняшний день, во всем мире перевод фильмов осуществляется с помощью субтитров, дубляжа и закадрового перевода. В разных странах, отношение к этим трем видам перевода кинопродукции абсолютно различное. Например, в таких странах как США, Великобритания, Эстония, Португалия, Греция перевод фильмов осуществляется исключительно с помощью субтитров.

К странам, в которых предпочитают дубляж и закадровый перевод относятся Россия, Франция, Испания, Украина, Германия, Литва, Латвия, Польша, Швейцария, Италия. Такие страны, как Чехия, Словакия и Венгрия в равной степени используют субтитры и дубляж.

Субтитры используют для перевода кинопродукции, а дубляж применяется для перевода телевизионных программ и сериалов. Выбор в пользу того или иного метода перевода фильма может быть обусловлен различными факторами. Причиной выбора дубляжа, в некоторых странах стало то, что при всей дороговизне данного метода, он может быть прибыльней, чем субтитрирование.

Не трудно заметить, что перевод с помощью дубляжа, выбирают в странах крупных и достаточно экономически развитых, например, в России и странах Западной Европы. Эти страны могут надеяться на высокий кассовый сбор, в то время как субтитры используются в меньших странах с ограниченным рынком.

Иногда политические и социальные причины являются главным фактором выбора того или иного метода перевода продуктов киноиндустрии. Данный фактор отчетливо прослеживается на примере уже упомянутого выше американского фильма «Человек-невидимка» (Джеймс Кит, 1933), дублированного во Всесоюзном научно-исследовательском институте кино и фотоискусства (НИКФИ) в

СССР в 1935 году. Дублирование было выбрано потому, что уровень грамотности в стране в середине 1930-х годов был не очень высоким, поэтому субтитры были неприемлемым способом познакомить советскую общественность с зарубежными фильмами.

Еще одной причиной была возможность цензурирования, то есть урезания тех фрагментов фильма, которые считались политически опасными.

Наряду с Россией, такие страны как Италия и Германия, тоже использовали дубляж в политических целях. В этих странах хотели защитить национальный язык. Кроме защиты языка дубляж помогал контролировать содержание того, что будет сказано в кинодиалогах.

В отличие от Германии и Италии, страны Скандинавии, в которых предпочтение отдавалось субтитрам, были свидетельством более открытого отношения к другим культурам и языкам.

Помимо политических и социальных причин, выбор метода озвучки фильма может быть тесно связан с национальной психологией, а именно с национальным аппаратом восприятия, то есть способностью воспринимать речь и быстро читать текст. Так, например, говоря о методах перевода кинофильмов в России, можно заметить, что дубляж, является наиболее распространенным методом перевода фильмов, так как смотреть фильм на русском языке, в кинотеатре с субтитрами совершенно неудобно: из-за обилия сложных грамматических конструкций, например, таких как деепричастный оборот, зритель не успевает прочитать, написанное на экране.

Фильмы и сериалы являются значимой частью современной массовой культуры. Актеры, снимающиеся в фильмах и сериалах, становятся популярными, их герои и образы, оказывают влияние на зрителей.

В зависимости от жанра, фильмы и сериалы, могут развлекать, вдохновлять, просвещать или заставлять зрителей задуматься или обратить внимание на ту или иную проблему или ситуацию.

Визуальная составляющая фильма не нуждается в переводе, а благодаря дубляжу или использованию субтитров любой фильм или сериал может стать международным художественным достоянием.

Сериал – многосерийный фильм с несколькими сюжетными линиями. Задачей любого сериала является привлечение зрителя на длительный период времени и удержание его интереса к продукту. Для этого используются классические элементы мыльных опер (начавшие свое существование в начале 1930-х годов на американском радио) – повтор уже показанного материала в начале и внезапный обрыв повествования в финале (таким образом, развязка остается открытой до появления продолжения). Этот прием часто используется авторами, чтобы увеличить вероятность того, что зрители будут заинтересованы в продолжении в надежде узнать, чем закончилась история. Считается, что такая формула наиболее востребована зрителем и позволяет без каких-либо неудобств следить за сюжетом неделю за неделей.

Жанровые различия между фильмом и сериалом проявляются следующим образом: комедийные сериалы обладают более живым, актуальным языком, тексты их сценариев содержат в себе большее количество диалогов и шуток в единицу времени (в некоторых из них каждая шутка персонажей сопровождается закадровым смехом). Сценарий сериала часто разрабатывается и корректируется в процессе самих съемок, чтобы быть более естественным, поэтому игра слов в них встречается чаще: она может быть удачной импровизацией актеров. Сериал по своей природе более «гибкий», чем фильм: количество серий часто зависит от спроса на данный сериал – пока он интересен зрителю, будет сниматься продолжение.

Очень часто при рассмотрении методов аудиовизуального перевода встречается так называемый «любительский» («авторский») перевод с помощью субтитров, который, как правило, определяется относительно большим количеством неоправданных замен образов и опущений (встречаются даже и ошибки). Такой перевод зачастую может быть небезупречен: в нашей стране аудиовизуальным переводом занимаются в основном переводчики - любители, которые сотрудничают с фирмами, выпускающими фильмы и сериалы в прокат, что сказывается на качестве итогового продукта. Таким образом можно выделить три главных проблемных фактора в данной области:

1. Предельно сжатые сроки выполнения заказа;
2. Низкую оплату труда переводчиков;
3. Профессиональную некомпетентность.

В настоящее время большинство фильмов российского проката – продукция Голливуда, и эти фильмы в обязательном порядке переводятся на русский язык. Перевод кинофильмов является очень важной (если не самой 21 главной) составляющей выхода иностранного фильма в российский прокат. Начиная названием, которое часто сильно адаптируется под местные реалии, заканчивая переводом самих диалогов, – аудиовизуальный перевод являет собой один из самых творческих видов коммерческого перевода. От переводчика в данном случае требуется много таланта и времени, поскольку перевод кинолент весьма специфичен.

Как отмечает Ю.М. Лотман, «сущность киноискусства заключается в синтезе двух типов повествования – изобразительного и словесного» [12]. Эта особенность находит отражение и в рассматриваемом нами аспекте: самая главная отличительная черта данного вида перевода в том, что он сочетает в себе признаки письменного и устного переводов. Диалоги в заранее переведенном сценарии, по которому в

большинстве случаев осуществляется переозвучивание, должны сохранять в себе живость и естественность устной речи. Также автор переводного сценария должен учитывать, что актеру озвучивания придется говорить в таком же темпе, в каком звучит оригинальная речь, чтобы зритель не перепутал, кто из героев что говорит. Это значит, что уже в процессе письменного перевода диалогов необходимо обращать внимание на сравнительный темп речи английского и русского языков.

А.П. Чужакин и П.Р. Палажченко весьма содержательно сформулировали правила, которых должен придерживаться переводчик при работе со сценарием: «не снизить общее художественное восприятие, не исказить замысел автора, качество диалогов, речевые характеристики (по возможности), сохранить стиль, передать «аромат» эпохи и индивидуальность – почетная, но нелегкая миссия» [13].

Одноголосый синхронный перевод в настоящее время встречается крайне редко, он ушел в прошлое вместе с эпохой видеокассет VHS. Однако в 90-е годы данный вид перевода был очень распространен. Самыми яркими переводчиками тех времен являлись Леонид Володарский, Андрей Гаврилов и Алексей Михалев. Также можно отметить еще и такого знаменитого переводчика, как Дмитрий Пучков, известного под псевдонимом Гоблин. Но его деятельность имеет немного другую направленность: Гоблин «авторской» озвучкой в большинстве случаев доводит оригинальный сюжет до абсурда.

Официальный перевод сегодня всегда как минимум двухголосый, за каждым известным западным актером даже закрепляется тот или иной актер дубляжа, чтобы у зрителя не возникало неприятных ощущений, что новый русский голос не подходит тому или иному актеру.

Профессиональный перевод сегодня – это, как правило, полный дубляж. Данный вид перевода является самым затратным и наиболее трудоемким. Над ним работает большое количество

людей: переводчики, сценаристы, режиссер, звукооператор и актеры. В Советском Союзе, к примеру, мастерство дубляжа было на очень высоком уровне. На локализацию художественного фильма уходило около двух месяцев: этот процесс включал в себя собственно перевод текста, его укладку и литературную обработку, цензурные правки, актерские пробы и сам дубляж. В тех немногих западных фильмах, которые попадали к нам тогда (например, «Фантомас» дублированный на киностудии «Союзмультфильм», «В джазе только девушки», дублированный на киностудии им. М. Горького и др.) казалось, что иностранные актеры говорили по-русски, настолько идеально перевод подгонялся под их темп и артикуляцию.

1.3 Аудиовизуальный перевод. Особенности и разновидности.

Как уже было отмечено в предыдущей главе, аудиовизуальный перевод занимается переводом аудиомедиальных текстов, которыми являются сериалы, фильмы различных жанров, телевизионные передачи.

Аудиовизуальный перевод заключается в работе с такими произведениями, в которых одновременно задействованы аудиальный и визуальный каналы восприятия.

Таким образом, при аудиовизуальном переводе производится одомашнивание аудио и видеоконтента с учетом языка, культуры и особенностей группы, для которой он осуществляется.

В современном понимании киноперевод – это особый вид деятельности переводчика, применяющийся в киноиндустрии при переводе различных жанров фильмов, сериалов и видео и т.п. [14]. Согласно самой распространенной классификации, существует 4 основных направления кино: художественное, документальное, научное и мультипликационное. Эти виды, в

свою очередь, делятся на множество других подвидов. Как и другие виды перевода, процесс киноперевода характеризуется своими отличительными чертами.

Самая главная особенность состоит в том, что текст перевода должен звучать определенное количество времени, которое напрямую зависит от текста оригинала. Однако для каждого языка характерен свой грамматический строй и скорость речевого потока – темп речи. Вследствие этого, переводчику приходится более кратко излагать, урезать или наоборот увеличивать и обогащать текст.

Следующая отличительная черта – это предельная содержательность и ясность кинотекста, так как зрителю необходимо сразу его понимать. Такое свойство, как комбинированность киноперевода выражается в том, что переводчик, соединяя различные возможные варианты перевода в зависимости от видеоматериала, учитывает взаимосвязь изображения и текста и берет во внимание в равной степени вербальные и невербальные приемы выражения. Л. Л. Нелюбин, признанный переводчик и профессор, в своем «Толковом переводоведческом словаре» объясняет специфическую гибридность киноперевода так: «Перевод кино-видео материалов сочетает черты синхронного, последовательного и письменного перевода в зависимости от цели и характера работы (перевод на аудиторию, для дубляжа, озвучивание и пр.)» [15].

Многие ученые отмечают, что еще одна немаловажная отличительная особенность заключается в том, что аудиовизуальный перевод невозможно отнести только к одному виду перевода. Он не относится к чисто устному или письменному переводу, поскольку в одних случаях переводчик опирается на письменные источники (текст и монтажные листы) и предоставляет законченный перевод в письменном виде для дальнейшего озвучивания фильма, а в других случаях, происходит перевод на слух без какого-либо текста, что можно

сравнить с синхронным переводом. Таким образом, киноперевод включает в себя признаки всех разновидностей перевода.

На сегодняшний день, зачастую визуальный ряд художественного фильма или сериала несет смысловую нагрузку не меньше, чем диалоговая составляющая. Поэтому переводчик в ходе своей работы вынужден учитывать все факторы, которые могут повлиять на передачу смысла фильма или сериала. Именно поэтому, главной трудностью и особенностью данного вида перевода является соотнесение визуальных и вербальных компонентов.

Руководитель единственной в России школы аудиовизуального перевода А. Козуляев предложил рассматривать критерий уровня взаимодействия параллельных потоков информации и необходимость переводчика учитывать визуальные и референтные факторы при переводе аудиовизуальных произведений при переходе от одного вида аудиовизуального перевода к другому в качестве основы для классификации различных видов аудиовизуального перевода [16].

Не долгая, но насыщенная история становления аудиовизуального перевода составляет уже приблизительно 120 лет. Несмотря на наличие большого количества различных видов аудиовизуального перевода, выполняющих различные функции и использующихся для различных целей, на основе теоретического материала были выделены основные виды киноперевода в современной практике: субтитрование, дублирование, закадровый перевод.

Рассмотрим подробнее каждый из видов.

Первый вид – перевод с субтитрами.

Субтитрование является одним из наиболее распространенных видов аудиовизуального перевода, помимо дубляжа и закадрового озвучивания. Данный вид перевода

предполагает текстовое сопровождение аудиовизуального материала на языке перевода. Субтитрование является более экономичным видом аудиовизуального перевода, а также требует меньших усилий, затрачиваемых на создание, по сравнению с дубляжом или закадровым озвучиванием. Однако зрителю приходится прикладывать дополнительные усилия на прочтение субтитров, что нередко относят к недостаткам данного вида. При субтитровании текстовая строка размещается преимущественно в нижней части экрана и представляет собой отражение основного содержания вербального компонента. Это позволяет сделать вывод, что процесс субтитрования представляет собой создание текста перевода и внедрение его в аудиовизуальный текст. По мнению В. Е. Горшковой, субтитрование – это сокращённый до реплик и диалогов перевод фильма, отражающий их основное содержание и сопровождающий в виде печатного текста визуальный ряд фильма в его оригинальной версии, который располагался, как правило, в нижней части экрана [17]. Он может применяться как для передачи речи персонажей, так и для введения дополнительных поясняющих комментариев.

Одним из основных преимуществ субтитрования как вида аудиовизуального перевода является сохранение оригинальной звуковой дорожки, что позволяет реципиенту услышать все особенности речи персонажей и интонации, которые в ином случае (например, при дубляже) могут искажаться или полностью изменяться. Тем не менее, использование субтитрования при аудиовизуальном переводе имеет свои минусы. Основным недостатком субтитрования является необходимость значительных трансформационных изменений текста, что, при неправильном подходе, может повлиять на смысл передаваемого сообщения.

Учитывая особенности создания внутриязыковых субтитров, необходимо принимать во внимание следующие принципы:

- 1) главная цель субтитрования – создание наиболее удобных для восприятия субтитров;
- 2) использование простых синтаксических конструкций;
- 3) деление текста субтитров на смысловые блоки и грамматические единицы (по мере возможности);
- 4) эмоциональное соответствие субтитров и видеоряда;
- 5) субтитрование важной информации видеоряда;
- 6) редакция текста субтитров как финальный этап субтитрования.

В целях облегчения восприятия информации реципиентом к субтитрам предъявляются следующие требования [18]:

- 1) субтитры размещаются в нижней центральной части экрана;
- 2) длина демонстрируемого текста не должна превышать двух строк;
- 3) средняя длина строк не должна превышать 38 символов. Следует отметить, что данная цифра является примерной, так как скорость чтения текста зависит от многих факторов (возрастная категория реципиента, тип синтаксических структур, использованных при переводе, коммуникативная ситуация, визуальный контекст и т.д.);
- 4) субтитры не должны противоречить визуальному компоненту, а так же время демонстрации субтитров должно совпадать со временем звучания реплики героя;
- 5) субтитры должны в полной мере передавать прагматическую информацию.

Помимо технических требований, предъявляемым к субтитрам, также необходимо обратить внимание на специфику

речи персонажей, так как данный аспект может содержать культурные компоненты, которые играют важную роль в восприятии аудиовизуального произведения в целом.

Следует также отметить, что для соответствия техническим требованиям оформления субтитров широко используются графические средства форматирования текста, с помощью которых можно улучшить восприятие информации зрителем. Таким образом, при наличии нескольких источников вербальной информации, можно выделить каждый из них или акцентировать определенные слова для создания необходимого интонационного эффекта.

Говоря о субтитровании, необходимо выделить основные их виды:

- внутриязыковые – предназначены для людей с ограниченными возможностями и приводятся на том же языке, что и аудиовизуальное произведение (внутриязыковое субтитрование, субтитры для прямого эфира, тифлокомментирование (аудиодескрипция), аудиосубтитры);
- межязыковые – предназначены для перевода аудиовизуального произведения на другой язык (перевод сценария, субтитры на иностранном языке, супратитры).

Такой способ киноперевода включает в себя следующие этапы:

- 1) получение переводчиком монтажных листов и «сценария» (запись дословного текста на исходном языке фильма). Монтажный лист фильма включает в себя последовательное описание действий и реплик. Он содержит несколько граф для заполнения: номер плана, время (тайм-код), тип плана, действие в кадре (краткое описание происходящего), текст расшифровки видеозаписи с обозначением персонажей;

2) выполнение полного перевода «скрипта»:

- расшифровка аудиовизуального материала (фиксация текста на материальном или электронном носителе, сегментация текста по смысловым отрезкам для выделения структуры текста и единиц для последующего анализа);
- предпереводческий анализ текста (анализ особенностей вербального и невербального компонента и взаимоотношений между ними, выявление смысловых единиц, которые имеют вес в общем смысловом содержании сообщения, определение коммуникативного задания и видов информации);
- подготовка рабочего варианта перевода (первичный перевод с опорой на видеоряд);
- корректировка текста перевода, адаптация текста для субтитрования и симуляция (анализ перевода на уровень достижения динамической эквивалентности, наличие противоречий в тексте перевода и видеоряде, адаптация текста перевода для субтитрования и симуляция субтитров с предварительным наложением на видеоряд для анализа степени достигнутой синхронизации видеоряда и текста, а также для анализа соответствия текста перевода нормам языка перевода,);
- финальная корректировка (итоговый анализ уровня достижения динамической эквивалентности после внесения изменений в текст, выявление и исправление ошибок технического, интертекстуального и общелингвистического характера);

3) деление конечного текста перевода на субтитры согласно общим правилам оформления субтитров, а затем на отдельные строки;

- 4) закрепление за каждым кадром и озвучкой определенных субтитров посредством специальной программы;
- 5) финальное редактирование, проверка и монтаж строк субтитров в соответствии с визуальным изображением.

Необходимо также отметить влияние современных технологий на процесс аудиовизуального перевода. Развитие информационных технологий предоставило пользователям возможность воспользоваться программным обеспечением для онлайн-переводов текстов.

Исследователи выделили два способа интеграции данного программного обеспечения в процесс аудиовизуального перевода:

- 1) Первичный перевод субтитров с помощью онлайн-сервисов с последующей корректировкой грамматических, логических и лексических ошибок.

- 2) Использование онлайн-сервисов исключительно в качестве дополнения в целях экономии времени для исправления ошибок и сверки текста перевода субтитров с оригиналом [19].

Необходимо отметить, что при использовании онлайн-сервисов для перевода необходимо дальнейшее постредактирование текста перевода субтитров для улучшения качества перевода и исправления лингвистических, терминологических, логических и социокультурных ошибок. Такой перевод требует доработки, исправления и адаптации, однако, в большинстве случаев, помогает сэкономить время и усилия переводчика.

Следует подчеркнуть, что перевод в виде субтитрования является непростой задачей не только в техническом плане, но и в плане получения адекватного перевода. Для качественного выполнения этой задачи переводчик использует различные лексико-грамматические приемы. В частности, когда реплики

персонажей слишком длинные и быстрые, переводчик использует прием сжатия исходного текста, сохраняя при этом смысловую эквивалентность выражений.

Более того, в данном способе киноперевода существует общий свод правил, которые переводчик обязан знать и соблюдать: нормы объема знаков, количество строк, время отображения субтитров на экране. К сожалению, несмотря на то, что эти критерии подробно изучены и описаны высокопрофессиональными лингвистами, во многих фильмах мы можем увидеть перевод с субтитрами ненадлежащего качества, так как зачастую его выполняют не специалисты, а любители, использующие только машинный перевод (к примеру, это касается пиратских фильмов или запрещенных фильмов в какой-либо стране).

Е.Д. Малёнова выделяет ряд ограничения, с которыми сталкивается переводчик при субтитровании:

- 1) нормативные ограничения (необходимость достижения динамической эквивалентности, то есть перевод аудиовизуального текста должен оказывать на получателя информации эффект, идентичный производимому на получателя исходного сообщения на языке оригинала);
- 2) социальные ограничения (учет культурных, моральных, этических, религиозных и других ценностей общества реципиента);
- 3) персональные ограничения (особенности языковой идентичности переводчика и его кругозора);
- 4) физиологические ограничения (особенности когнитивных процессов восприятия и осознания разных видов информации реципиентом) [20].

Основной трудностью для переводчика может стать необходимость компрессионных трансформаций текста для

удовлетворения вышеперечисленных требований при субтитровании.

Успешность преодоления данных трудностей зависит непосредственно от выбранного переводчиком метода перевода. Например, в зарубежной практике выделяют следующие методы перевода аудиовизуальных текстов при субтитровании:

- 1) предварительный перевод – адаптация – анализ (предварительный перевод текста адаптируется для субтитрования, после чего происходит его анализ и коррекция);
- 2) предварительный перевод – анализ – адаптация (анализ предварительного перевода текста для выявления основных диалоговых единиц с последующей адаптацией текста для субтитрования);
- 3) адаптация – анализ – перевод (анализ и перевод уже созданных субтитров на языке оригинала, обычно используется при переводе аудиовизуального материала на несколько языков одновременно);
- 4) перевод – адаптация – анализ (перевод и адаптация текста происходит одновременно непосредственно перед анализом, либо переводчик сначала проводит анализ текста, после чего переводит и адаптирует) [21].

Некоторые исследователи также выделяют такую стратегию субтитрования как «транскреация», целью которой является адаптация оригинального продукта таким образом, чтобы он оказывал равнозначное воздействие на целевую аудиторию. Транскреация представляет собой стратегию, при которой переводчик переосмысливает текст оригинала и создает новый текст на языке перевода с учетом особенностей видео ряда, коммуникативного задания и предполагаемой реакции зрителя. При субтитровании применение данной стратегии

помогает компенсировать потери при высоком темпе речи персонажей [22].

Таким образом, можно сделать вывод о том, что грамотное проведение анализа всех потоков информации, определение основных смыслообразующих элементов, а также правильный выбор стратегии и метода субтитрования аудиовизуального произведения во многом определяют качество перевода. Необходимость приведения субтитров в соответствие с техническими требованиями, при соблюдении тождественной передачи смысла, нередко требует полного преобразования текста аудиовизуального произведения, что составляет важную особенность субтитрования как вида аудиовизуального перевода.

Несмотря на свою молодость, искусство кино имеет довольно богатую историю, обусловленную социально-политическими, идеологическими и культурологическими факторами. На протяжении всего этого периода неизменно вставали вопросы межкультурной коммуникации, разрешаемые с помощью перевода и переводчиков с использованием различных видов перевода в кино с их характерными особенностями и определенными техническими ограничениями, требующими строго ориентированного аналитического подхода. Наибольшее распространение в мировом кинематографе получило дублирование.

В наиболее общем виде в кинематографе используются две разновидности дублирования:

- 1) постсинхронизация (postsynchronisation) – операция, представляющая собой запись диалогов актеров после съемок фильма синхронно с изображением, добиваясь совпадения записываемого текста как с артикуляцией, так и с поведением действующих лиц на экране. Необходимость в постсинхронизации на первых порах была вызвана чисто техническими

причинами: наличием узконаправленных микрофонов и их слабой чувствительностью, не позволявшим получать качественную запись текста фильма непосредственно во время съемок. Эта техника использовалась, главным образом, для улучшения качества звуковой дорожки фильма на ИЯ путем ее замены идентичным текстом, произносимым актером после съемок фильма в студийных условиях.

2) собственно дублирование (фр. *doublage*, англ. *dubbing*) [17].

Авторы словарных статей и немногочисленных исследований, посвященных дублированию, практически единодушны в определении данного термина:

- дублирование – творческий процесс перевода речевой части фильма с языка оригинала на другой язык [23];
- дублировать – воспроизводить речевую часть звукового фильма на другом языке путем перевода, соответствующего слоговой артикуляции действующих лиц [24];
- изготовление фонограммы на другом языке, смысловое содержание которой соответствует переводу оригинала. Техника дублирования предусматривает уравнивание продолжительности отдельных фраз и темпа речи на обоих языках [25];
- *dubbing involves the replacement of the original speech by a voice track which attempts to follow as closely as possible the timing, phrasing and lip movement of the original dialogue* [26];
- *dubbing is oral; it is one of a number of translation methods which make use of the acoustic channel in screen translation* [27].

Как показывает анализ приведенных выше определений, дублирование представляет собой как 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. Особенность дублирования как вида перевода состоит в необходимости подготовки адекватного текста на ПЯ, обеспечивающего достижение синхронизма слоговой артикуляции актеров с видеорядом при одновременном соблюдении темпа речи и продолжительности отдельных реплик.

Критики техники дублирования часто сетуют на плохое качество переводных текстов. Проблема в том, что стремление к синхронности вынуждает авторов текстов писать очень тяжелые и неуклюжие фразы с неестественным порядком слов. В конечном счете, самое важное – это слуховое восприятие кинозрителей. Если голоса актеров звучат естественно, а естественный дублированный текст волнует или веселит, значит, задача выполнена.

Случается, что дублированный текст создает впечатление искусственности даже не в силу технических ограничений (при желании можно добиться высокой степени синхронизации произнесения реплик), но в силу культурно обусловленных расхождений в манере говорить, свойственной той или иной культуре.

Так, например, ударение в разных языках характеризуется особым набором просодических признаков (частотой основного тона, интенсивностью и длительностью) [25]. Соответственно, словесное, синтагматическое, фразовое, а особенно логическое ударение находят свое отражение в видеоряде оригинальной версии фильма, и это обстоятельство с необходимостью учитывается при дублировании.

Актеров часто упрекают за монотонное и невыразительное чтение дублированного текста. К тому же некоторые актеры

обладают настолько характерными голосами и интонациями, что замена их голосами дублеров, безусловно, лишает их героев очарования и самобытности. Поэтому в случае удачного подбора для дублирования актеров, полностью соответствующих физическим и личностным характеристикам актеров оригинальной версии фильма, кинопроизводители стремятся сохранить за дублером это амплу и в течение многих лет зрители слышат его голос, полностью отождествляя его с образом, создаваемым на экране любимым зарубежным актером.

Как видим, в случае дублирования фильмов работа переводчика практически не оценивается сама по себе, о ней судят по работе актеров, озвучивающих фильм, а также специалистов, отвечающих за обеспечение синхронизма и окончательный монтаж. При этом, как отмечалось выше, вопрос качества дублирования в значительной степени связан с финансированием процедуры, требующей значительных инвестиций, в то время как прокат предпочитает вкладывать средства в рекламу, часто в 10 - 100 раз превышающие расходы на дублирование.

Таким образом, будучи специфически кинематографической операцией, дублирование выходит за пределы собственно лингвистики, поскольку выбор эквивалентов зависит от необходимости соответствия произносимого переводного текста артикуляции актеров, ритму произнесения реплик, жестуляции, мимике, ситуации, отображаемой видеорядом и т.п.

В своем стремлении обеспечить синхронизм переводчик вынужден вносить изменения в текст, что может привести к некоторому формальному удалению от текста оригинала, особенно, если звучащий текст сопровождается соответствующей жестуляцией.

Дублируемый текст предназначен для произнесения, озвучивания, следовательно, для слухового восприятия

зрителями. Помимо супrasegmentных (интонации, ритма, ударений, тембра голоса) и паравербальных элементов, необходим учет музыкальных и шумовых эффектов, роль которых в ряде случаев гораздо значительнее, чем собственно диалог.

Звуковой поток, движения рук, пальцев, сопровождающие произносимый текст, покачивание головы, мимика персонажей – все эти составляющие создают живой фильм, придают ему выраженную коммуникативную направленность и нуждаются в ревербализации (перевыражении) в дублируемом тексте. В этой связи чрезвычайно важным представляется владение переводчиком особенностями операции дублирования, умение так построить высказывание, чтобы сохранить его смысл на языке перевода фильма, не нарушая синхронизма.

Следует отметить, что не все элементы вербального текста подвержены дублированию. Часть из них переводится и читается «голосом за кадром», например, в ситуации, когда герой популярного сериала «Игра Престолов» мысленно составляет список людей, которым он хочет отомстить. Такой закадровый текст довольно часто встречается в фильмах на фоне общих титров («Болезнь Сакса», «Братство волка»), особенно в исторических фильмах («Христофор Колумб», «Властелин колец»). Соответственно, вопрос синхронизма голоса и видеоряда в таком случае автоматически снимается.

Таким образом, чтобы остаться верным оригиналу, «духу» фильма, переводчику приходится прилагать немалые усилия: использовать игру слов, синонимию, менять порядок слов, часами биться над одной репликой в ожидании вдохновения. При этом, как ни парадоксально, легче всего дублированию поддаются не короткие высказывания с абсолютно ясным, казалось бы, смыслом, а длинные пассажи, дающие некоторую свободу действий и позволяющие учитывать широкий контекст.

Третьим видом киноперевода является закадровый перевод.

Закадровый перевод (voice over) - вид озвучивания, предусматривающий создание дополнительной речевой дорожки, которая накладывается на оригинальную, при этом зритель может слышать обе дорожки [15].

Впервые закадровый перевод (voice over) предложил Э. Хопкинс в Соединенных Штатах Америки. С точки зрения переводоведения данный вид перевода является наименее изученным аудиовизуальным видом перевода.

М.Бейкер отмечает, что для обозначения всех техник устного перевода в кино, включая дублирование, иногда используется общий термин «озвучивание» (revoicing), под которым могут также пониматься перевод «голосом за кадром», дикторский текст и свободный комментарий, не требующие синхронизации по артикуляции: «Revoicing is sometimes used as a generic term to refer to all methods of oral language transfer, including lip-sync dubbing. Revoicing may take the form of voice-over, narration or free commentary, none of which attempts to adhere to the constraints of lip synchronization» [27].

Наиболее активно он используется только в трех странах мира: России, Польше и Вьетнаме, поэтому зарубежные исследователи не уделяют этому виду перевода достаточного внимания. В российском переводоведении используется различная терминология для обозначения данного вида аудиовизуального перевода: И.С. Алексеева предлагает термин «синхронизация видеотекста», В.Е. Горшкова - перевод «голос за кадром», Р.А. Матасов - «синхронный закадровый перевод». В медийном пространстве наиболее распространен термин «закадровый перевод», которого мы будем для удобства придерживаться в дальнейшем.

Закадровый перевод имеет комплексный характер, который составляет его специфику, и на основе которого производится деление процесса перевода на 2 этапа:

- 1) работа переводчика с письменным текстом монтажных листов и постоянное сравнение и сопоставление с исходным текстом. Необходимо сохранить максимальную информативную точность и обеспечить функционально-коммуникативное и эстетическое воздействие текста перевода;
- 2) работа переводчика над синхронным звучанием текста перевода аудиовизуального произведения с его оригинальной звуковой дорожкой. На данном этапе переводчику следует помнить о «возможности уплотнения передаваемой информации и сокращении семантической избыточности, если таковая имеется», как это бывает необходимо в синхронном переводе (прием сжатия информации).

Закадровый перевод возможно квалифицировать несколькими видами:

- многоголосный перевод (Multi-voice-over, MVO), который выполняется как минимум тремя голосами;
- двухголосный профессиональный перевод (Dual-voice-over, DVO), выполняется двумя голосами, чаще всего мужским и женским;
- одноголосный студийный профессиональный перевод (Voice-over, VO), в котором озвучивание производится одним официальным актером, а перевод выполняется профессиональным переводчиком.

Профессиональное многоголосое закадровое озвучивание занимает в среднем 2-2,5 часа, в этом случае все участвующие актёры находятся вместе в одном помещении.

Кроме того, существует спорное мнение о признании «любительского» перевода (VO, «никнейм»/ псевдоним), который не является авторским или студийным, и, как правило, выполняется поклонниками аудиовизуального произведения.

Стоит отметить, что в случае использования закадрового перевода, актер, который озвучивает текст перевода, обладает достаточной творческой «свободой» - из-за отсутствия связи с визуальным синтаксисом произведения, он может ускорять или замедлять темп речи в тех местах, где объем текста перевода больше или меньше текста оригинала. Значит и в процессе работы над переводом, переводчик встречается с наименьшим количеством сложностей.

Преимущество перевода «голосом за кадром» по сравнению с собственно дублированием и переводом с субтитрами состоит в том, что при такой технике перевода снимается необходимость достижения максимально возможного соответствия произносимого текста артикуляции персонажей фильма, требуемого при дублировании, или компрессии, словесного уплотнения текста при переводе с субтитрами.

Важным техническим ограничением остается временное ограничение, не позволяющее переводчику расслабиться или прибегнуть к несколько витиеватому способу изложения. Основным критерием успешного перевода здесь выступает естественность при сохранении верности оригиналу, поскольку именно естественность дает ключ к переводческому искусству.

Следует подчеркнуть важный психологический аспект в восприятии закадрового голоса: «невидимый голос звучит авторитетнее... Видеть говорящего – значит понимать, что мы слышим мнение отдельного человека, с которым можно

соглашаться или не соглашаться. Голос невидимого претендует на большее – на абсолютную истину» [12].

Таким образом, перевод «голосом за кадром» чаще всего осуществляется с опорой на предварительно переведенный текст, что в ряде случаев имеет место и при синхронном переводе. Но в отличие от традиционного синхронного перевода переводчик не опасается отступлений «оратора» от текста «выступления», добавления или опущения какой-то его части, затрудняющих использование зрительной опоры, учитывая фиксированный характер текста на звуковой дорожке фильма. Единственной неприятной неожиданностью могут оказаться сбой и неполадки в передающей аппаратуре. Но главным фактором, усугубляющим задачу переводчика, остается «необходимость тройного распределения внимания – одновременное слушание, чтение и говорение» [28].

Выводы к Главе 1.

Кино/видео перевод — почти ровесник кинематографу. Широкое распространение новых видов КВП всегда обуславливалось технологическими нововведениями (внедрением в немые фильмы интертитров, появлением звука и Системы домашнего видео).

Проведенный анализ теоретических исследований позволяет выделить в качестве наиболее распространенных такие виды перевода в кино, как дублирование, перевод с субтитрами, перевод «голосом за кадром», специфичность которых требует соответствующего подхода к их анализу и осуществлению. Наименее изученным с теоретической точки зрения представляется перевод «голосом за кадром», получивший значительное распространение в России в последние десятилетия.

Решению конкретных переводческих задач по обеспечению перевода в кино в соответствии с тем или иным видом перевода в значительной степени способствует наличие широкого кинематографического контекста, представляемого как видеорядом фильма, так и музыкальным и шумовым оформлением. Однако это требует адекватного понимания особенностей языка кино, взаимодействия аудио- и видеоряда при интерпретации кинематографического сообщения, что вызывает затруднения даже у опытных переводчиков.

Глава 2. Проблема и способы перевода аудиовизуальных текстов.

Как мы рассмотрели в предыдущей главе, перевод аудиовизуальных текстов – это особый вид переводческой деятельности, который происходит в несколько этапов.

Если у переводчика есть монтажный лист или скрипт на языке оригинала, то необходимо сверить его с аудиовизуальным материалом, при необходимости исправив ошибки, расшифровать и добавив в текст недостающие элементы. Если такого материала нет, то переводчику необходимо расшифровать и записать текст необходимого аудиовизуального материала.

Особенным подэтапом в процессе аудиовизуального перевода, которому следует уделить отдельное внимание, является предпереводческий анализ.

При переводе переводчик зачастую сталкивается с проблемами предпереводческого анализа значимости элементов лингвистической системы кинотекста. Ниже элементы кинотекста представлены иерархически в порядке значимости (от наиболее к наименее значимым для понимания киноповествования):

1) речь персонажей/закадровая речь.

Первый уровень иерархии значимости, а именно речь персонажей во всех её проявлениях, в звуковом кино является главным двигателем сюжета, поэтому подлежит переводу в полном объёме. Исключение составляют многоязычные кинофильмы (с одним осевым языком и двумя и более основными языками). Пассажи на второстепенных языках или на одном из основных языков иногда оставляют без перевода (минус-приём) в зависимости от оригинальной кинодраматургической концепции;

2) диегетические и недиегетические письменные тексты.

Первые делятся на три категории с точки зрения релевантности применения переводческих трансформационных операций:

- элементы немедленной значимости (подлежат переводу): доступная зрительскому восприятию информация, влияющая на развитие дальнейшего сюжета и маркированная какими-либо кинематографическими кодами;
- элементы отложенной значимости (подлежат переводу): вся текстовая информация, глубинный смысл которой в полной мере раскрывается не в момент её появления в кадре, но гораздо позже, как правило, ближе к развязке;
- незначимые элементы (текстовый шум): информация, не соответствующая критериям первых двух категорий и очевидно не являющаяся частью художественных декораций, а лишь случайно или вынужденно попавшая в кадр. Вторые подлежат переводу в полном объеме (за исключением начальных и конечных титров);

3) диегетические/недиегетические песни.

Нередко в таких песнях отражается подтекст отдельной сцены или всего кинофильма в целом. В таких случаях они несут важную смысловую нагрузку и должны быть переведены. При этом переводчик обязан не только сохранить формальные характеристики текста (ритм, размер, рифму и т.д.), но и суметь распознать в содержании песни ключевые смыслы, перекликающиеся с идейным контекстом картины, и выразить их адекватным образом на ПЯ.

По завершении предпереводческого анализа выполняется перевод полученного текста. При этом необходимо опираться не только на текст, но и на аудиовизуальный материал, т.к. в нем

содержится экстралингвистическая информация (выражения лиц, жесты), которая может повлиять на перевод.

Помимо этого, необходимо параллельно редактировать текст, чтобы он примерно соответствовал размеру оригинала и не противоречил визуальному ряду (например, нельзя использовать антонимический перевод, т.е. переводить отрицательное предложение утвердительным, если персонаж использует отрицательный жест).

Финальным этапом аудиовизуального перевода является редактирование текста в зависимости от вида перевода. Следует отметить, что текст перевода, предназначенный для дальнейшего озвучивания, требует дополнительной адаптации, по сравнению с текстом для субтитрирования.

Заметим, что переводчик при подготовке текста, пользуется различными переводческими трансформациями.

В данном исследовании мы придерживаемся классификации В. Н. Комиссарова [29]:

1) лексические трансформации:

- добавление;
- опущение;
- конкретизация;
- генерализация;
- антонимический перевод;
- модуляция (смысловое развитие);
- целостное преобразование;
- компенсация;
- переводческое транскрибирование и транслитерация;
- калькирование и др.;

2) грамматические трансформации:

- дословный перевод (или синтаксическое уподобление);
- грамматические замены (замены членов предложения, форм слова, частей речи);
- членение предложения;

3) лексико-грамматические трансформации:

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

При подготовке текста к субтитрованию основной проблемой переводчика становится достижение удобства восприятия субтитров при помощи правильного размера субтитра.

Необходимо использовать вышеупомянутые переводческие трансформации, поскольку наблюдаются две противоположные тенденции: текст оригинала превышает объем текста перевода или текст перевода превышает по объему текст оригинала.

Дублирование требует адаптации текста на разных уровнях, чтобы текст перевода заменил собой текст оригинала, тем самым создавая иллюзию того, что аудиовизуальный текст был изначально создан на языке оригинала.

Иногда необходимо полностью перерабатывать текст для создания этой атмосферы. Нельзя не отметить то, что дублируя более требователен к длине фраз и их укладке в речь персонажей.

Для закадрового озвучивания, как и для предыдущих видов аудиовизуального перевода, основной проблемой является допустимый объем переводного текста.

2.1 Особенности перевода.

При осуществлении перевода перед переводчиком встает задача построения ценностной картины произведения, элементы которой должны быть сохранены в тексте. Именно поэтому «требование коммуникативно-прагматической эквивалентности остается основным, так как именно оно предусматривает передачу коммуникативного эффекта текста ПЯ» [30].

Задачей кинопереводчика является локализация иноязычного и инокультурного аудиовизуального продукта посредством межъязыковой передачи элементов его лингвистической системы с учетом лингвоэтнических коммуникативных компетенций носителей переводимого языка, то есть в переводе лингвистической системы кинотекста должна быть отражена культурная составляющая его лингвистических аспектов.

Российский лингвокультуролог В.Н. Телия одной из главных задач лингвокультурологии ставит «выявление способов проявления культурно маркированных сигналов».

Таким образом, при работе с киновидео материалом переводчик должен выявлять культурно маркированные элементы в структуре лингвистической системы и вычленять их аналоги в переводимом языке.

К проблемным категориям лингвистического характера в области аудиовизуального перевода относятся:

- реалии (безэквивалентная лексика);
- имена собственные;
- идиоматические выражения и жаргонизмы;
- диалектные и вариантные особенности исходного языка;
- юмор;
- инвективная лексика;
- термины;

- контаминированная речь;
- иноязычные вкрапления;
- многоязычные фильмы.

Первые пять категорий из этого перечня являются культурно маркированными, т.к. обладают свойством накопления культурно значимой информации концептуального характера и являются носителями культурных коннотаций, а потому представляют наибольшую трудность в кинопереводе.

Лингвистические категории рассматриваются отдельно, для каждой указываются возможные способы решения связанных с ней переводческих проблем.

Если при переводе художественных произведений переводчик может воспользоваться своими знаниями о языках, культуре и быте народа, прибегнуть к помощи словарей и Интернета, чтобы узнать значение слова хотя бы в исходном языке, то в жанре фэнтези переводчик остается один на один с вымышленным миром. И в этом случае большую трудность представляет выбор приема передачи понятия несуществующего мира зрителю из реального мира с определенной культурой, историей и знаниями.

При аудиовизуальном переводе часть задач снимается с плеч переводчика путем отображения задуманного «картинкой» на экране, вследствие чего переводчику остается лишь подкрепить изображение обстановки адекватным эквивалентным переводом реплик героев.

Эквивалентность перевода достигается путем применения различных переводческих трансформаций, упомянутых выше. Рассмотрим, с помощью каких переводческих трансформаций достигается эквивалентность при переводе аудиовизуального материала сериала «Игра престолов».

При переводе с английского языка на русский лексическая единица исходного языка заменяется единицей переводящего

языка, которая передает несколько иное значение, отличающееся от оригинала.

При сопоставлении оригинального варианта «Игры престолов» и его официального перевода на русский язык становится очевидным широкое применение всех видов лексических трансформаций:

1) добавления:

Таблица 1

Оригинал	Перевод Amediateka
...all things of importance in man's life must be done beneath the open sky.	...все важные события в мире и в жизни мужчины должны совершаться под открытым небом.
..Ilyrio told them over plates.	...говорил Иллирио, сидя ночью за блюдом.

В первом примере при переводе оригинального «in man's life» (табл. 1) переводчик вместо варианта «в жизни человека» (дословный перевод) использовал «в мире и в жизни мужчины» с целью передать смысл исходного материала правильнее, понятнее, а главное наиболее точно передать стиль речи говорящего персонажа. Второй пример иллюстрирует более детальную передачу атмосферы и визуальной составляющей смысла исходного текста путем добавления слова «ночью»;

2) опущения:

Таблица 2

Оригинал	Перевод Amediateka
Drogo had called his khalasar to attend him and they had come...	Дрого созвал свой кхаласар, и они пришли...
Sir Jorah, who had traveled as	Сир Джорах, бывалый

far east as Vaes Dothrak	путешественник и знаток местных обычаев
--------------------------	---

В первом примере (табл. 2) «to attend him» и «as far east as Vaes Dothrak» во втором были опущены переводчиком с целью «компрессии текста», так как для аудиовизуальных текстов важной особенностью является наиболее точно и кратко передать смысл, нежели подробное описание;

3) генерализация:

Таблица 3

Оригинал	Перевод Amediateka
They set forth at daybreak.	Они выехали на рассвете.
They consorted with giants and ghouls...	Они водились с гигантами и мертвяками...

4) конкретизация:

Таблица 4

Оригинал	Перевод Amediateka
...to see a man beheaded.	...чтобы поглядеть, как этому типу отрубят голову.
at the manse	во дворце

5) антонимический перевод:

Таблица 5

Оригинал	Перевод Amediateka
Yes it is!	Неправда!
Are you hurt?	Тебе не больно?

В первых примерах (табл. 3) переводчиком было подобрано соответствие в языке перевода с более широким значением по сравнению с текстом оригинала (set forth, consorted with, ghouls). Причина применения генерализации в данном случае обусловлена контекстом.

Конкретизация применяется переводчиком с целью подбора соответствия единицы перевода в языке перевода с более узким значением по сравнению с текстом оригинала. В данном примере (табл. 4) «manse» было переведено как «дворец», а не по более широкому значению «особняк», что является сюжетно и стилистически обоснованным выбором. «A man» по тому же принципу был переведен как «тип», а не просто «мужчина» или «человек».

Антонимический перевод является одним из эффективных средств решения переводческих трудностей и помогает избежать искажения смысла, когда буквальный перевод превращает его в абсурд. Поэтому для достижения адекватности при переводе (табл. 5) более обоснованным стало употребление варианта «Неправда!» (ориг. «Yes, it is!»).

Особенно любопытным является перевод лингвокультурных реалий в сериале. Основной пласт реалий в сериале «Игра престолов» составляют названия географических объектов, понятия, связанные с религиозными верованиями, а также описания социального и политического уклада страны. Это неудивительно, поскольку создателям сериала необходимо было воссоздать абсолютно новый мир и создать ощущение его реальности для зрителей.

Основными видами переводческих трансформаций для передачи лингвокультурных (в большинстве своем географических) реалий были выбраны:

а) калькирование:

Таблица 6

Оригинал	Перевод Amediateka
Crownlands	Королевские земли
Blackwater	Черноводная
Street of Sisters	улица Сестер
Street of Steel	Стальная улица (совмещение с трансформацией перестановки: английская of-phrase передана прилагательным Стальная)

б) семантический перевод:

Таблица 7

Оригинал	Перевод Amediateka
Red Fork	Красный Зубец
Trident	Трезубец
Fingers	Персты
Neck	Перешеек

В данном случае лингвокультурные реалии выражены названиями географических объектов. Примерами «Crownlands», «Blackwater», «Street of Sisters» и «Street of Steel» воспроизводится («калькируется») образ, положенный в основу фразеологической единицы (табл. 6). «Red Fork», «Trident», «Fingers» и «Neck» в отличие от калькирования переводятся путем частичного воспроизводства сем (табл. 7).

Задача переводчика заключается в том, чтобы воспроизвести в переводе именно те элементарные смыслы, которые коммуникативно релевантны в оригинале. Утрата всех прочих сем, содержащихся в значении переводимых единиц, считается при переводе несущественной [31].

В «Игре престолов» широко используется игра слов, которую, не без труда, старались сохранить при переводе. Переводчик сталкивается с одной из ошибок передачи данного стилистического приема – неумышленное совмещение в одном тексте слов.

В отличие от перевода обычного текста, содержание которого (а также образы, коннотации, фон, авторский стиль) необходимо влить в новую языковую форму, в данном случае, при переводе игры слов, переопределению подвергается и сама форма оригинала. Более того, если нет возможности сохранить старое содержание, зачастую приходится менять содержание на новое, в угоду форме. Это имеет большое значение потому, что для полноценного перевода художественного или публицистического перевода значение выражения остается важнее, чем значение содержания.

Таблица 8

Оригинал	Амедиатека	Лостфильм
Образование имени персонажа: «Hold the door...<...> Hold door...<...>Hodor...»	Образование имени персонажа: «Затвори вход...<...> Вход затвори...<...>Ход затвор...<...>Ходотор...<...>Ходор...»	Образование имени персонажа: «Стой у входа...<...> У входа...<...>Хода...<...> Ходор...»
«Quick tempers, slow minds».	«Буйные тугодумы». Прим.: переводчик старался сделать цитату более стилистически обусловленной, чем вызвал перегруз в восприятии.	«Действуют руками, а не головой».
- «I've come to take the black». - «Come to take the black»	- «Хочу стать дозорным» (прим.: имеется в виду «Ночной дозор»).	- «Пришел, чтобы стать дозорным» (прим.: имеется в виду «Ночной

pudding? »	<p>- «Ты хотел сказать «дожорным»? »</p> <p>Прим.: более подходящий перевод, отражающий внешность персонажа (большой вес, неуклюжесть); передана издевка, насмешка над героем.</p>	<p>дозор»)»</p> <p>- «Может, стать дежурным?»»</p>
<p>- «Saw me with your own eyes? »</p> <p>- «Eyes I own»</p>	<p>- «Собственными глазами?»»</p> <p>- «Глазами моих людей»</p> <p>Прим.: переводчик приемом смыслового развития трансформировал «Eyes I own» в «Глазами моих людей» с целью передачи контекста (говорящий имеет ввиду шпионов, которыми владеет герой).</p>	<p>- «Собственными глазами?»»</p> <p>- «Моими глазами»</p> <p>Прим.: неточность, вне контекста непонятно, о чем идет речь, вследствие чего фраза может восприняться буквально.</p>

Из приведенных выше примеров видно, что буквального перевода (передачи и формы и содержания), которого переводчик старается достигнуть при передаче словесной игры, как абсолютного идеала, добиться удается чрезвычайно редко (табл. 8). Переводчику, как правило, приходится чем-то жертвовать.

Существует несколько вариантов решения данной проблемы: передать содержание, но отказаться от игры слов, или же сохранить каламбур за счет замены образа и отклонения от точного значения. Также возможно полностью отвлечься от

содержания и сосредоточиться только на игре слов. Решение данной задачи зависит от ряда предпосылок, но прежде всего от требований контекста, главным образом широкого контекста, а нередко и всего произведения в целом. Переводчику зачастую приходится жертвовать точностью при переводе игры слов.

Эквивалентность перевода неразрывно связана с передачей стилистических особенностей оригинального варианта аудиовизуального произведения. Соответственно, в своей практической работе переводчик нередко сталкивается с проблемами, которые можно назвать стилистическими. Речь идет о тех случаях, когда сознательно используются различные выразительные средства, чтобы сделать текст более ярким и образным, добиться более сильного эмоционального воздействия на читателя.

«Игра» не стала исключением. Наиболее часто образность и выразительность здесь достигается путем стилистического использования лексических единиц. Переводчик употребляет слова в переносном смысле (в виде метафор, метонимий, синекдох или эпитетов).

Однако не всегда стилистически обусловленный вариант перевода является адекватным в конкретной ситуации. Так, употребление эпитета «скверные» (табл. 9) не соответствует стилистической принадлежности слова контексту. Герой – представитель низшего сословия, поэтому при восприятии визуальной и в целом контекстуальной составляющей возникает диссонанс.

Таблица 9

Оригинал	Амедиатека	Лостфильм
- What are they like?	- Какие они?	- Какие они?
-Bad. Really bad.	- Скверные. Очень скверные.	- Плохие. Очень плохие.
-“Really bad”?	- «Очень	- «Очень скверные»?

Even a smith's apprentice can do better than "really bad".	скверные»? Даже подмастерье кузнеца найдет слова получше.	Даже ученик кузнеца найдет слова получше.
--	---	---

Следующим любопытным явлением является передача ненормативной лексики при переводе. Примером может послужить слово «bastard» (табл. 10), при переводе которого переводчику удалось передать не только смысловое, но и эмоциональное содержание фразы. В русском варианте перевода восклицательное обращение «bastard!» используется при оскорблениях в значении «ублюдок», «урод». Кроме того, данное наименование употребляется с помощью транслитерации варианте «бастард» в значении «незаконный сын».

Таблица 10

Оригинал	Амедиатека	Лостфильм
- You broke my nose, bastard!	- Ты мне нос сломал!	- Ты мне нос сломал, ублюдок! Прим.: наиболее точное отображение ситуации и положения персонажа, которому обращаются (незаконный сын – бастард, «ублюдок»)

Некоторые студии перевода и озвучивания сокращают употребление обсценной лексики до минимума (табл. 10), иногда полностью ее ликвидируя (пример варианта перевода Амедиатеки, расположенный выше). Основной причиной является массовость распространения аудиовизуального материала и, как следствие, конкуренция за эфирное время, где предпочтение отдается более нормативным произведениям.

Сокращение единиц финального варианта перевода актуально не только для ненормативной лексики. Причина этому - особенность варианта перевода под дубляж, где присутствует необходимость звукового попадания «в губы».

С целью соответствия губных звуков оригинала губным звукам перевода и по причине необходимости укладки перевода речи «в губы» актера переводчиками студии Амедиатека, которая работала над дубляжом «Игры престолов» (табл. 11), был выполнен вольный перевод цитат.

Таблица 11

<p>1) “You’re just a pink little man who is far too slow on the draw”.</p> <p>2) «I am his third and last living son».</p> <p>3) “She belongs in the North. The real North”.</p>	<p>1) «Ты – обычная букашка, что втихаря тянет из ножен оружие».</p> <p>2) «Я – единственный его живой сын».</p> <p>3) «Ее место на Севере. За стеной».</p> <p>Прим.: первоочередной целью стал перевод для укладки при озвучке, поэтому переводчик не отдал предпочтение точности.</p>	<p>1) «Ты просто розовый человечек, и, к тому же, неповоротливый».</p> <p>2) «Я – его третий и последний живой сын».</p> <p>3) «Ее место на Севере. На настоящем Севере».</p> <p>Прим.: более точный перевод, т.к. специализация студии – закадровый перевод, а не дубляж.</p>
--	---	--

2.2. Противоречия переводческих решений (в зависимости от источника переводного текста).

Официальный перевод VS фанатский перевод.

Фанатский (пользовательский) перевод относится к неофициальному переводу различных форм письменных или мультимедийных продуктов, сделанных фанатами, часто на язык, на котором официальная переведенная версия еще не доступна. Как правило, фанаты не имеют формального образования в качестве переводчиков, но они добровольно участвуют в переводческих проектах, исходя из интереса к определенному аудиовизуальному жанру, сериалам, фильмам и т.д.

Фанатский перевод аудиовизуальных материалов, в частности фансаббинга (fansubbing) аниме, восходит к 1980-м годам. Минако О'Хаган утверждает, что фансаббинг возник как форма протеста против «официальных, часто через чур отредактированных версий аниме, обычно транслируемых в дублированной форме по телевизионным сетям за пределами Японии», и что фанаты стремились к более аутентичному переводу версии в более короткие сроки. В последнее время все чаще встречается оспаривание фанатами произведения официальной версии перевода, вследствие чего происходит так называемый «переперевод» [32].

Особенно данная тенденция прослеживается на ранее упомянутом примере сериала «Игра Престолов». Юрий Соколов, официальный переводчик литературной версии «Игры Престолов», считает такие «перепереводы» закономерным явлением, с которым может столкнуться любой переводчик и любой вариант аудиовизуального произведения. По его мнению, с течением времени у реципиента изменяется восприятие и прочтение смысла, заложенного в АВ произведении, что способствует возникновению необходимости в его обновленном прочтении и интерпретации.

В чем же состоит принципиальная разница между профессиональным переводом и его пользовательским аналогом?

На начальном этапе перевода переводчик является таким же потребителем информации, заложенной в АВ произведении. Прежде чем приступить к работе, он полностью отсматривает фильм/сериал — для него важно понять сюжет и последовательность эмоциональных состояний, которые должны возникать у зрителя, и уже в последствие каким образом отразить эти состояния в итоговой версии перевода. Он заново создает произведение — поэтому для начала должен сам сесть и прочувствовать его.

Далее пути переводчика и простого зрителя расходятся.

В то время как условный фанат сериала вовлекается в историю, переводчик делает эмоциональное и сюжетное картирование, наброски, проверяет героев, а потом начинает переводить. Почему не переводить «насвежую»? Если заранее отсмотреть картину, перевод готовится значительно быстрее — переводчик уже знает сюжетную и эмоциональную последовательность, и в голове есть целостная история.

С нарастанием популярности перевод аудиовизуального произведения подвергается различного рода вмешательствам. В связи с этим широкое распространение получил фанатский или пользовательский перевод. С нарастанием популярности перевод аудиовизуального произведения подвергается различного рода вмешательствам. В связи с этим широкое распространение получил фанатский или пользовательский перевод, который иногда оказывается более точным в передаче сюжета произведения и смысла высказывания.

Примером является реплика одного из второстепенных героев сериала «Игра престолов», в переводе которой официальный переводчик серьезно исказил смысл и одну из сюжетных линий оригинального произведения.

Пример:

- оригинал: «Troubled sleep was no stranger to him. He had lived his lies for fourteen years, yet they still haunted him at night»;
- официальный перевод: «Он знал, что такое тревожные сны. Свой поступок лорд Старк совершил четырнадцать лет назад, и все же память о нем до сих пор преследовала его по ночам»;
- фанатский перевод: «В отличие от короля, муки совести для него были не пустым звуком. Ложь, с которой он жил уже четырнадцать лет, время от времени терзала его по ночам».

В данном случае официальный переводчик под «поступком» подразумевает незаконно рожденного сына героя, однако фанаты сериала указывают на неточность в употреблении слова «поступок» и склоняются к замене на слово «Ложь». Дело в том, что по сюжету мальчик являлся ребенком не героя, а его сестры, которая просила, во избежание смерти младенца, воспитать его самому герою. Соответственно, по сюжету герой сокрыл правду, и употребление слова «ложь» является более точным по сюжету.

Фанатский перевод — это вскрытие образа аудиовизуального произведения и изменение его внутренней структуры.

Данное явление является довольно спорным в переводческом сообществе, так как с одной стороны, народные исправления являются результатом более широкого распространения языковой грамотности среди зрителей, которые вследствие более углубленного изучения аудиовизуального произведения способны вычленять неявные смысловые и лексические особенности реплик и действий героев.

Однако, с другой стороны, следует отметить ключевую особенность в экранизации популярного произведения:

невозможно преподнести фильм, перевести сериал так, чтобы все оказались довольны. У каждого из «знатоков» окажется собственное мнение о том, как можно было лучше.

Развитие индустрии культуры, технический прогресс и расширение онлайн-платформ привели к динамичному росту фанатского перевода. За этим следует рост сообществ добровольных переводчиков, а также разнообразие контента.

Нет сомнений в том, что наибольшую выгоду получают аудитория, в частности массовый потребитель, который является поклонником различных продуктов популярной культуры, поскольку ему дается возможность получать информацию из первых рук о зарубежных культурах. Индустрия развлечений и другие отрасли культуры также выигрывают, потому что их продукция получает глобальное признание, что является следствием культурного погружения и культурной ассимиляции.

Однако люди также считают фанатский перевод потенциальной угрозой профессиональному переводу. В самом деле, пользовательский перевод строится на духе обмена, волонтерства и, самое главное, страсти и энтузиазма. Как и многие другие профессии, основанные на специализации и искусстве, богатый опыт и соответствующие профессиональные знания очень востребованы в переводческой отрасли. Поэтому фанатский перевод нельзя рассматривать как угрозу. Вместо этого, в некоторой степени, он включает в себя два важных замысла:

- для фанатских переводчиков это означает период ценного опыта и освоение новой надлежащей подготовки, независимо от того, хотят ли они перевести свое увлекательное хобби на другой уровень;
- для профессиональных переводчиков он служит своего рода источником, к которому можно обратиться и проконсультироваться.

Кроме того, с точки зрения развития фанатского перевода, контент больше не ограничивается фильмами, видеоиграми и «фанфиками». В последние годы появляются различные формы, включая образовательные курсы, политические выступления и критические новостные репортажи, что придает совершенно новый смысл фанатскому переводу, расширяя его ценность от развлекательного характера до социального.

Как утверждает Генри Дженкинс, «популярная культура, возможно, подготавливает почву для более значимой общественной культуры». Являясь новым явлением, зависящим от развития инфраструктуры, поддерживаемой Интернетом, пользовательский перевод выходит за рамки своего первоначального акцента на личных интересах и становится видимым для всего общества. В результате следует признать, что фанатский перевод - это неизбежная тенденция.

Выводы по главе 2.

Во второй главе было проведено практическое исследование особенностей таких видов аудиовизуального перевода как дубляж, закадровый перевод и субтитрирование. Были выявлены технические аспекты данных видов аудиовизуального перевода, их этапы и требования.

На примере отрывков диалогов сериала «Игра престолов» были проанализированы переводческие решения и трансформации при субтитрированном, закадровом переводе, переводе с помощью дубляжа.

В результате проведенного исследования были сделаны выводы, о том, что в ходе перевода аудиовизуальных материалов с помощью дубляжа или субтитров, переводчик может прибегать к различным переводческим трансформациям.

Например, таким как, конкретизация, генерализация, модуляция и замена частей речи. К переводческим решениям, можно отнести такие решения как замена частей оригинальной фразы на синонимичные слова или фразы при переводе, опущение или добавление информации, не влияющей на смысл перевода.

Главной целью использования переводческих трансформаций и решений является достижение адекватного перевода, сохранение эмоциональности и атмосферы при переводе, а также соблюдение требований для конкретного вида перевода. Например, таких как, появление определенного количества знаков в строке субтитра или укладка «в губы» при дубляже. К сожалению, в погоне за укладкой текста «в губы» переводчики решают изменить перевод фразы на совершенно не совпадающий с оригиналом, и это влечет за собой потерю смысла фразы или сцены кинофильма.

Помимо анализа основных видов аудиовизуального перевода: субтитрирование, закадровый перевод, дубляж, были

выявлены особенности фан-перевода. Мы пришли к выводу, что фанатский перевод на нынешнем этапе его развития скорее полезен для киноперевода, нежели о нем отзываются профессиональные переводчики. Фанаты того или иного аудиовизуального произведения в силу своей заинтересованности сюжете и более глубоком взаимодействии с материалом способны выполнить перевод гораздо точнее.

Заключение

В результате проведенного исследования достигнуты его цели и выполнены задачи, сформулированные во введении. В данной работе рассмотрена история возникновения и развития кино/видео перевода, основные виды аудиовизуального перевода. Проведено сравнение дублирования, субтитрирования и закадрового перевода, выявлены их достоинства и недостатки, описаны основные трудности перевода аудиовизуальных текстов.

Аудиовизуальный текст является комбинацией, включающей в себя несколько семиотических уровней. Это такие семиотические уровни как вербальный, аудиальный и визуальный.

Аудиовизуальный перевод нельзя четко разграничить на устный или письменный, поскольку информация поступает по сразу нескольким каналам восприятия. Поэтому необходимо исследовать аудиовизуальный перевод как особый вид переводческой деятельности, учитывая все его особенности.

При изучении особенностей аудиовизуального перевода, было обращено внимание на этапы развития данного вида перевода в ходе истории. Были изучены техники и методики дубляжа, субтитрирования и закадрового перевода на ранних этапах развития аудиовизуального перевода.

Каждый из видов аудиовизуального перевода имеет свою целевую аудиторию. В каждой стране отдают предпочтение тому или иному способу аудиовизуального перевода.

Исторически сложилось, что каждой стране присущ свой метод адаптации фильмов для зрителей. В каждой стране при переводе кинопродуктов учитываются финансовые возможности страны, особенности культуры, языка, восприятия и политические интересы. Не во всех странах могут позволить себе переводить кинофильмы и сериалы таким дорогостоящим способом перевода как дубляж, и поэтому во многих

«развивающихся» странах делается выбор в пользу перевода с помощью иных видов перевода.

В целом можно заключить, что сфера аудиовизуального перевода – весьма актуальный вид деятельности ввиду распространения и большой популярности киноискусства, а именно от качества озвучивания зависит восприятие переводных иностранных фильмов зрительской аудиторией.

При работе с аудиовизуальным текстом, перевод подвергается различным изменениям, которые были исследованы в данной работе. Исходя из этого, при переводе аудиовизуальных текстов необходимо применение переводческих трансформаций, так как они позволяют зрителю лучше понять произведения или даже создать впечатление, что данный текст был изначально создан на языке перевода, что и является целью переводчика.

По мнению многих ученых, аудиовизуальный перевод еще не имеет устоявшийся понятий аппарат, с другой стороны, сфера аудиовизуального перевода имеет большой потенциал, именно поэтому необходимо проводить дальнейшие исследования в данной области и разрабатывать специальные курсы в данной области.

Также были сделаны выводы, касательно компетенций аудиовизуального переводчика. Переводчик, осуществляющий тот или иной вид аудиовизуального перевода должен обладать множеством навыков и умений, не связанных напрямую с переводческой деятельностью.

Так, аудиовизуальный переводчик должен быть знаком с основами кино съемки и киноязыка, должен представлять, как происходит построение сценария, должен уметь обращаться с программами для работы с субтитрами, разбираться в жанровых особенностях фильмов и сериалов. Это создает дополнительную нагрузку на переводчика и делает аудиовизуальный перевод одним из самых сложных видов перевода.

Список использованных источников и литературы.

1. Афанаскина Н.Ю. Киноперевод как объект исследования лингвистики, социологии, межкультурной коммуникации и теории перевода [Электронный ресурс] / Н.Ю. Афанаскина // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Лингвистика. – [Б. м.], 2017. – No 4. С. 58–66. – Электрон. версия печат. публ. – URL:<https://cyberleninka.ru/article/n/kinoperevod-kak-obekt-issledovaniya-lingvistiki-sotsiologii-mezhkulturnoy-kommunikatsii-i-teorii-perevoda> (дата обращения: 2.10.2021).
2. Банникова А.В. Особенности перевода аудиовизуальных текстов (на материале перевода с английского на русский сериала «Шерлок»): ВКР / А.В. Банникова. – Челябинск, 2017. – 102 с.
3. Полякова Е.А. Особенности аудиовизуального перевода (на материале сериала «Glee») / Е.А. Полякова, А.В. Краснова // Образование. Язык. Межкультурная коммуникация. – Пермь, 2018. – С. 96–102.
4. Матасов Р.А. История кино/видео перевода // Вестник Московского университета. - М.: 2008
5. Звегинцева И. А. "Terra incognita": Кино Австралии и Новой Зеландии. - 14-е изд. - М.: Материк, 2004. - 221 с.
6. Филиппов С.А. Киноязык и история. Краткая история кинематографа и киноискусства. М., 2006
7. Gottlieb, H. Linguistic Algorithms of Translation / Henrik Gottlieb // – Heidelberg, 1994 – 230 p.
8. В.И. Пудовкин Кинорежиссер и киноматериал. - М.: Искусство, 1974. - 92 с.
9. Qian Sh. The Present Status of Screen Translation in China // Meta. - 2004. - №49. - С. 57.
10. Giridharadas Anand Hollywood Starts Making Bollywood Films in India // The New York Times. – 2007

11. "Записка министра культуры СССР Н.А. Михайлова с согласием секретарей ЦК КПСС о разрешении министерству самостоятельно решать вопрос о приобретении кинофильмов капиталистических стран" от 21.05.1956 // ЦК КПСС
12. Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. - Таллин: Ээсти Раамат, 1973. - 374 с.
13. Чужакин А.П., Палажченко П.Р. Introduction to Interpreting XXI. - 6-е изд. - М.: Мир перевода-1, 2004. - 224 с.
14. Ведяшкина А. В., Шикина Т. С. Современная практика киноперевода // Огарёв-online. - Саранск: 2021
15. Нелюбин, Л.Л. Толковый переводоведческий словарь [Текст] / Л.Л. Нелюбин. – М.: Флинта: Наука, 2003. – 320 с.
16. Козуляев А.В. Обучение динамически эквивалентному переводу аудиовизуальных произведений: опыт разработки и освоения инновационных методик в рамках школы аудиовизуального перевода // Вестник Пермского национального исследовательского политехнического университета. Проблемы языкознания и педагогики. 2015. N 3(13) С. 3–24.
17. Горшкова В.Е. Теоретические основы процессоориентированного подхода к переводу кинодиалога: на материале современного французского кино: дис. ... докт. филол. наук / В. Е. Горшкова. – Иркутск, 2006. – 367- с.33.
18. ГОСТР 57767 - 2017 "Субтитры к кино – и видеопродукции для инвалидов по слуху" от 05.10.2017 № 1344-ст // Федеральное агентство по техническому регулированию и метрологии. – 2017
19. Любанец И. И. Онлайн-перевод субтитров как дидактический метод совершенствования языковых навыков [Электронный ресурс] / И.И. Любанец, Е.В. Шило, И.Г. Копытич // Актуальные вопросы переводоведения и практики перевода. – 2019. – Вып. 9. Режим доступа: <https://www.albatranslating.ru/ru/ru/articles/2019/lyubanets-shilo-kopytich-2019.html> (дата обращения: 12.11.2021)

20. Malenova E. D. Translating subtitles - translating cultures // Журнал СФУ. Гуманитарные науки. – 2015. – №12. – pp. 2891-2900.
21. Sánchez D. Subtitling methods and team-translation // Topics in audiovisual translation / edited by Pilar Orero. – 2004. – pp. 9-17.
22. Малёнова Е. Д. Стратегия транскреации в переводе субтитров: проблемы и решения // Научная сессия ГУАП: сборник докладов – 2016. – С. 231-236.
23. КИНО. Энциклопедический словарь / Гл. ред. С. Юткевич. – М. : Советская энциклопедия, 1986. – Т.1 – 637 с.
24. Современный словарь иностранных слов. – СПб: Дуэт, 1994. – 752 с. (СИС)
25. Дублирование кинофильма // Большой энциклопедический словарь URL: <https://rus-big-enc-dict.slovaronline.com/> (дата обращения: 22.12.2021).
26. Luyken G-M., Herbst T., Langham-Brown J., Reid H. Spinhof H. Overcoming Language Barriers in Television. - Manchester: European Institute for the Media, 1991. - 252 с.
27. Baker, M. Dubbing [Text] / M.Baker, B.Hochel // Routledge encyclopedia of translation studies / M.Baker (éd.). – London : New York : Routledge, 1998. – P.74-76.
28. Комиссаров, В.Н. Теоретические основы методики обучения переводу. – М.: РЕМА, 1997. – 110 с.
29. Комиссаров, В.Н. Современное переводоведение [Текст] / В.Н. Комиссаров. – М.: Высшая школа, 2002. – 157 с.
30. Грамматические аспекты перевода: учеб. пособие для студ. филол. и лингв. фак. вузов / О.А. Сулейманова, Н.Н. Беклемешева, К.С. Карданова и др. – М.: Издательский центр «Академия», 2010. – 240 с.
31. Бархударов, Л.С. Язык и перевод (Вопросы общей и частной теории перевода) [Текст] / Л.С.Бархударов. – М. : Международные отношения, 1975. – 238 с.
32. О'Хаган, Минако Эволюция пользовательского перевода: фан-подписки, взлом переводов и краудсорсинг //

Журнал интернационализации и локализации. - 2009. - №1. - С. 94-121.

33. Game of Thrones // Game of Thrones Transcripts URL: <http://transcripts.foreverdreaming.org/viewforum.php?f=67&sid=e0a5bfb20f4b05646c6be03adb2247e4> (дата обращения: 04.03.2022).

34. Горшкова В.Е. Перевод в кино. - Иркутск: МИГЛУ, 2006. - 278 с.

35. Ожегов, С.И. Словарь русского языка [Текст] / С.И. Ожегов. – М.: Русский язык, 1989. – 773 с.

36. Ожегов, С.И. Толковый словарь русского языка [Текст] / С.И. Ожегов, Н.Ю. Шведова. - М.: Аз, 1996. – 944 с.

37. Крысин, Л.П. Толковый словарь иноязычных слов [Текст] /Л.П. Крысин. – М.: Дрофа, 1998. – 578 с.

38. Collins dictionary [Электронный ресурс] // Режим доступа: <https://www.collinsdictionary.com/>, 09.04.2022, свободный.

39. Multitran [Электронный ресурс] // Режим доступа: <http://www.multitran.com/>, 18.04.2022, свободный.

40. Oxford Dictionaries [Электронный ресурс] // Режим доступа: <https://en.oxforddictionaries.com/>, 18.04.2022, свободный.

Введите текст:

...или загрузите файл:

Файл не выбран... Выбрать файл...

Укажите год публикации: 2022

Выберите коллекции

- | | | |
|---|--|--|
| <input checked="" type="checkbox"/> Все | <input checked="" type="checkbox"/> Википедия | <input checked="" type="checkbox"/> Российские журналы |
| <input checked="" type="checkbox"/> Рефераты | <input checked="" type="checkbox"/> Российские конференции | <input checked="" type="checkbox"/> Энциклопедии |
| <input checked="" type="checkbox"/> Авторефераты | <input checked="" type="checkbox"/> Иностранные журналы | <input checked="" type="checkbox"/> Англоязычная википедия |
| <input checked="" type="checkbox"/> Иностранные конференции | | |
| <input checked="" type="checkbox"/> PubMed | | |

Анализировать

Проверить по расширенному списку коллекций системы Руконтекст

Обработан файл:
Диплом. Резанова М..docx.

Год публикации: 2022.

Оценка оригинальности документа - **92.39%**

Процент условно корректных заимствований - **0.0%**

Процент некорректных заимствований - **7.61%**



Просмотр заимствований в документе