



МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ  
ФЕДЕРАЦИИ  
федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
ГИДРОМЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Кафедра французского языка и литературы

**ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА**

На тему Перевод на французский язык русской разговорной лексики  
в художественных фильмах К. Серебренникова «Лето», Ю. Быкова «Дурак» и  
А. Звягинцева «Левиафан».

**Исполнитель** Герасимова Дарья Юрьевна  
(фамилия, имя, отчество)

**Руководитель** кандидат филологических наук, доцент  
(ученая степень, ученое звание)

Нужная Татьяна Владимировна  
(фамилия, имя, отчество)

**«К защите допускаю»  
Заведующий кафедрой**

---

(подпись)

кандидат филологических наук, доцент  
(ученая степень, ученое звание)

Нужная Татьяна Владимировна  
(фамилия, имя, отчество)

«\_\_» \_\_\_\_\_ 2020 г.

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

2020

## Содержание

<b>Введение</b> .....	3
<b>ГЛАВА I. СПЕЦИФИКА ПЕРЕВОДА ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ</b> .....	6
1.1. Важность переводческого аспекта в кинематографе в современном мире глобализации.....	6
1.2. История перевода в кинематографе.....	8
1.3. Виды перевода кинофильмов.....	11
1.4. Этапы перевода киноматериалов.....	13
1.5. Особенности перевода кинофильмов с субтитрами.....	17
1.6. Общая проблематика перевода разговорной речи.....	20
1.7. Лексическая эквивалентность в переводе.....	26
<b>ВЫВОДЫ ПО I ГЛАВЕ</b> .....	30
<b>ГЛАВА II. ПЕРЕВОДЧЕСКАЯ АДАПТАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ С РУССКОГО ЯЗЫКА НА ФРАНЦУЗСКИЙ ЯЗЫК</b> .....	31
2.1. Анализ перевода реплик художественных фильмов.....	31
2.1.1. <i>Языковая эквивалентность кинематографических названий «Лето», «Дурак» и «Левиафан»</i> .....	32
2.1.2. <i>Контекстуальная компрессия реплик</i> .....	34
2.1.3. <i>Эквивалентность при лингвистической адаптации фильмов</i> .....	38
2.2. Переводческая работа над репликами из фильмов К. Серебренникова «Лето», Ю. Быкова «Дурак» и А. Звягинцева «Левиафан».....	43
2.2.1. <i>Лингвистическая компрессия</i> .....	44
2.2.2. <i>Вопрос эквивалентности при переводческом опыте</i> .....	46
<b>ВЫВОДЫ ПО II ГЛАВЕ</b> .....	49
<b>Заключение</b> .....	50
<b>Методические рекомендации по практическому применению результатов исследования</b> .....	51
<b>Список использованной литературы</b> .....	52

## Введение

Со времени своего появления кинематограф является одним из самых востребованных и любимых досугов общества. Это подтверждается тем, что с начала XX века происходит стремительное развитие различных сфер киноиндустрии, в особенности, кинопроизводства. Сегодня режиссеры и продюсеры создают огромную палитру жанров, стараясь каждый раз удивлять зрителя появлением все новых и новых стилей. Так, от классических театральных драмы и комедии вышли в свет трагикомедия, мелодрама, драмеди, возникли совершенно новые независимые направления, такие как: хоррор, триллер, появились жанры со сложной смысловой нагрузкой, нацеленные на элитарную целевую аудиторию, например, артхаус и так далее.

Согласно опросу «Фонда кино» (Федеральный фонд социальной и экономической поддержки отечественной кинематографии) средние посещение человеком кинотеатра составляет 1-2 раза в месяц, что примерно 18 раз в год, а по опросу «газеты.ру» современные люди используют сеть интернет на 92% для просмотра фильмов и только оставшиеся 8% для получения информации и социальных сетей. Таким образом, современный человек за всю свою жизнь просматривает около 20 000 фильмов, что является огромной цифрой по сравнению с количеством прочитанных книг – в среднем всего 400 за жизнь.

Разумеется, столь сильный интерес общества к кинематографу обуславливается высоким качеством выпускаемого материала, а задачами продюсеров является максимальная реклама и продажа продукта, и перевод здесь играет отнюдь не последнюю роль. Скорее, наоборот, если говорить об иностранных картинах, то в первую очередь, они требуют быть переведенными на язык территории трансляции, чтобы иметь возможность выйти в прокат. Также перевод может помочь или навредить фильму в период рекламной компании. Если перевод выполнен хорошо, повышается интерес публики к картине, если же нет, то и сборы скорее всего будут

ниже ожидаемых. Именно поэтому качественный перевод необходим для современной киноиндустрии.

Переводоведение – это крайне сложная гуманитарная наука, стоящая на стыке лингвистики, теории коммуникации, семиотики, сравнительного литературоведения и социологии. Именно поэтому, даже высококлассный переводчик, обладающий всеми этими необходимыми знаниями порой сталкивается с феноменом непереводаемости некоторых понятий, в силу сильных различий между языком исходного текста и языком перевода. Но сегодня принято считать, что термина «непереводимость» не существует, а качественный перевод – это наиболее четкая передача коннотации в не зависимости от конечной формы изложения.

Особенную переводческую сложность представляет собой *разговорный язык*, так как в нем очень часто содержатся фразеологизмы, неологизмы, необычные речевые обороты, междометия, метафоры и так далее. Так, в репликах героев фильма Кирилла Серебренникова «Лето» (2018) можно найти множество примеров русской разговорной речи 80-х годов XX века, которые представляют собой трудную лингвистическую задачу для интерпретаторов. Картины же Юрия Быкова «Дурак» (2014) и Андрея Звягинцева «Левиафан» (2014) могут рассматриваться, как ярчайшие примеры современной разговорной речи русского человека, иногда включающие в себя не только различные просторечия, но даже и ненормативную лексику, что, разумеется, еще более усложняет работу переводчика. Именно поэтому данные картины были выбраны для проведения переводческого анализа, *целью* исследования которого является выявление приемов и методов перевода разговорной русской речи на французский язык посредством субтитров.

*Актуальность* данной работы может быть обусловлена тем, что в современном кинематографе значение перевода сильно возросло на фоне глобализации и популяризации кинопродукта, а говорить сегодня о переводе кинокартин порой бывает важнее, чем о переводе книг. Также было выявлено, что работ по заявленной теме ранее не производилось и

указанные кинокартины не рассматривались в рамках субтитрованного перевода, чем обусловлена *новизна* данного исследования.

**Объектами** исследования являются картина Кирилла Серебренникова «Лето» (2018), Юрия Быкова «Дурак» (2014) и Андрея Звягинцева «Левиафан» (2014), представленные на языке оригинала (русский) и с субтитрами к каждому из фильмов на французском языке. **Методологической базой** представленной работы являются лингвистический, социологический, психологический, биографический, описательный методы исследования, а так же литературоведческий анализ текста.

**Предметом** исследования выступают категории эквивалентности как критерии оценки перевода.

**Задачи:**

- выделить специфику перевода художественных фильмов;
- рассмотреть особенности перевода фильмов с субтитрами;
- выявить сложности перевода разговорной лексики;
- проанализировать семантические и коннотативные особенности киноперевода субтитрования;
- провести переводческую работу по субтитрованию.

Материалы и результаты проделанной работы могут иметь **практическое и теоретическое применения** в преподавании курса дисциплин в ВУЗах: «Социолингвистика», «Лингвокультурология», «Лингвистика», «Языкознание», «Практический курс французского языка», а так же в средних и средне-специальных учебных заведениях (школах, лицеях, гимназиях) с углубленным изучением французского языка и гуманитарных предметов.

**Структура работы** представляет собой две главы. Первая является теоретической базой по теме перевод и киноперевод, необходимой для рассмотрения второй главы, в которой представлены конкретные и подробные примеры и варианты перевода реплик из заявленных картин.

## **Глава I. Специфика перевода художественных фильмов**

### **1.1. Важность переводческого аспекта в кинематографе в современном мире глобализации**

В наши дни феномен глобализации занимает все более сильные позиции в современном устройстве мира, что не может не затрагивать многие аспекты социального существования. Тесные взаимоотношения всех мировых держав и национальностей приводят к тому, что различные культурные особенности одного этноса начинают влиять на культуру другого, при этом ассимилируясь и приобретая собственные новые черты. Однако, стоит отметить, что, несмотря на тенденцию смешения народов и культур, человечество еще очень далеко от приобретения единственного и универсального международного языка, на котором мог бы говорить и который мог бы понимать каждый житель планеты. Это означает, что каждая нация имеет свой собственный язык, культурные особенности, традиции и обычаи, которые часто являются совершенно непонятными и даже неприемлемыми для других народов. Все это составляет сложности межкультурной коммуникации, которая в последнее столетие приобрела очень большое значение.

Говоря о межкультурной коммуникации и межкультурном обмене, в рамках темы работы, необходимо остановиться на важности кино как средства межкультурного общения – ведь киноиндустрия в современном обществе является одним из самых мощных средств распространения культуры, ценностей и мировоззрения страны – создателя фильма.

Также стоит отметить, что в современном мире глобализации посредством кинолента происходит не только межкультурный обмен разных народов, но и межкультурная диффузия. Она проявляется в появлении большого количества иностранных слов в языках, во возникновении новых традиций у народов, ранее не имевших их и позаимствовавших их у иностранных этносов.

Главным мировым «поставщиком» кинопродукта по праву считается Голливуд, выпускающий в год около 700 работ в различных жанрах и хронометражах. Процесс глобализации позволяет быстро и успешно распространять данный «товар» по всему свету. Многие фильмы иностранного происхождения действительно обладают большим культурным и историческим значениями, и входе этого часто приобретаются для международного проката. Каждый иностранный фильм, пройдя этапы предпоказов и апробации министерства культуры, попадает на рабочий стол режиссеров по звуку, специалистов монтажа и, разумеется, переводчиков. Понимая, что перевод – неотъемлемая часть любой заграничной картины, интерпретатор должен всегда помнить, что его работа – это всего лишь посредник между зрителем и фильмом страны-реципиента. Поэтому перевод должен бережно сохранять в себе все коннотативные и культурологические краски оригинального варианта.

В современном мире поход в кинотеатр является самым популярным досугом общества. Различные видеоматериалы стали заменять чтение книг, поход в музеи и театры. Нужно твердо понимать, что сегодня кинопродукция имеет не только развлекательный характер, но также и образовательный. Из-за возрастающего темпоритма жизни и нехватки времени, человек XXI века предпочитает не читать, а смотреть «Войну и мир», «Отверженных», «Тихий Дон», что заставляет рассматривать кинематограф с культурологической и искусствоведческой точек зрения. Все эти факторы обуславливают еще более ответственный подход интерпретаторов к своей работе.

Современные переводчики продолжают исследования в области кинематографа в аспекте парадигмы лингвистики, межкультурной коммуникации и теории перевода, проблемы которого требуют глубокого анализа, поскольку влияют на восприятие зрителями кинофильмов, представленных на экранах кинотеатров. Особенную сложность составляет перевод иностранных разговорных лексем, так как они очень часто могут

обладать безиквивалентностью и представлять собой определенные лингвистические лакуны.

Именно поэтому, над переводом картин должны работать интерпретаторы только самого высокого профессионального уровня, чтобы как можно меньше допускать неизбежных погрешностей при передаче зашифрованного посредством языка, культурного кода страны производства киноленты.

## **1.2. История перевода в кинематографе**

Для того, чтобы говорить об истории перевода в кинематографе, необходимо дать определение понятию «перевод». Австралийский ученый М.А.К. Халлидей (1925-2018) вкладывает в понятие перевод «отношение между двумя или более текстами, играющими одинаковую роль в одинаковой ситуации» (53; дата обращения 15.04.2020).

28 марта 1895 года является датой рождения зрительского кино. В этот день знаменитые на весь мир братья Луи и Огюст Люмьер в Индийском салоне Гранд-кафе в Париже провели первый в истории показ синематографа для публики. «Прибытие поезда на вокзал Ла Сьота» – это официально первый в мире фильм. Сегодня его сложно назвать настоящим кинофильмом, так как его длительность составляла всего сорок восемь секунд, он был снят в один кадр, и вся его сюжетная линия раскрывается в названии. Однако, для конца XIX века это был серьезный технический прорыв, когда человеку удалось на плоском экране изобразить движущуюся картинку в перспективе. Эксперимент нового вида искусства оказался крайне успешным, после чего в Европе и Америке начал запускаться сложный процесс кинопроизводства.

В 1900-е годы появляется такое понятие, как «игровой фильм». Стоит отметить, что в XXI веке любой художественный киноматериал относится к игровому (постановочному) фильму. Но в начале XX века кинокартины сильно отличались от современного понимания того, как должен выглядеть кинопродукт. В то время он представлял собой видеоряд, длительностью



не более тридцати минут и не имел параллельного аудиоряда. Поэтому показ фильма всегда сопровождал конференсье, объясняющий представляемые сцены. Можно сказать, что именно в этот период начинает зарождаться киноперевод, так как речь конференсье, прописанная на подобии современных монтажных листов, нуждалась в интерпретации, если фильм показывался за рубежом.

Но настоящий перевод в кинематографе появился с приходом на экраны массового немого кино в начале XX века. Из названия ясно, что такой тип фильмов по прежнему не имел своего аудиоряда и во время показа сопровождался камерным оркестром. Роль конференсье была упразднена, так как его функцию начали выполнять «интертитры» (текстовые вставки между сценами фильма). Кино с интертитрами быстро приобрело мировую популярность и уже требовало небольшой, но основательной работы переводчиков.

Об озвучивании фильмов человек начал задумываться еще в конце XIX века, однако из-за еще несуществующих тогда необходимых технологий, звук в кинокартинах появился только в 1927 году с выходом фильма «Певец джаза» голливудской киностудии «Warner Bros. Pictures». Тогда в полной мере встал вопрос «языкового барьера», и студиям, выпускающим звуковое кино (немое кино продолжало сниматься вплоть до середины 30-х годов), пришлось искать способы языковой адаптации своей продукции. После безуспешных попыток снимать несколько версий одной картины с разными актерами или писать американским артистам иноязычный текст латинскими буквами, было достигнуто понимание необходимости звукового дублирования фильма. Изначально для работы интерпретаторов приглашались европейские иммигранты, но очень быстро стало ясно, что их лингвистический и лексический уровни не достаточны, поэтому Голливуд начал сотрудничать со своими представительствами в разных странах. Перевод, как и сейчас, создавался непосредственно в стране трансляции.

В 30-е годы XX века появляется субтитрование, как способ удешевления переводческой работы при кино-адаптации. Первая субтитрованная интерпретация принадлежит американскому журналисту и писателю Герману Г. Вайнбергу (1908-1983), который продолжал работать над иностранными фильмами и интерпретировать их на английский язык вплоть до 60-х годов прошлого столетия.

На рассвете аудиовизуального перевода кинофильмов многие страны стали использовать интерпретацию киноматериалов, как идеологическую пропаганду и установили жесткую цензуру. Дубляж представлял хорошую возможность урезать или максимально сильно отредактировать смысл реплик. Поэтому многие иностранные фильмы не имели почти никаких текстовых соотношений с оригинальными. Так, например, во многих странах Европы в 40-е годы переводчики должны были исключать все упоминания о войне. Лидерами профессионального дублирования тогда были Германия и Италия в силу их достаточно экономически-устойчивого положения в период Второй мировой войны.

Также, стоит отметить, что в 40-е годы был ряд стран, в которых субтитрование не допускалось. Так, в 1947 году во Франции на законодательном уровне было установлено обязательное дублирование иностранных фильмов на французский язык. Это было сделано в целях лексической защиты местного языка. Также с 30-х годов развивается синхронный закадровый перевод, суть которого заключается в том, что перевод фильма идет одновременно с оригинальной озвучкой. Так, например в Китае с 1949 года зрителям выдавали наушники при входе в кинозал, через которые происходила трансляция текста, адаптированного под территорию. Но сегодня эта страна успешно использует полное аудиовизуальное дублирование кинолент.

В наше время можно встретить все виды интерпретации. Индустрия киноперевода продолжает технически развиваться, совершенствуя подходы и качество выпускаемой работы. Каждая страна находит для себя наиболее оптимальные варианты адаптации фильмов. В Скандинавии, Бельгии,

Великобритании, Греции, Нидерландах, Португалии и многих других отдается предпочтение субтитрам, а во Франции, России, Китае и США чаще выбирают полное дублирование.

### **1.3. Виды перевода кинофильмов**

В настоящее время кинематограф приобретает все большее распространение среди различных возрастов социума. В современном мире человек имеет практически безграничные возможности для того, чтобы посмотреть ту или иную кинокартину различных режиссеров и жанров. Так, кинематограф стал отдельным видом искусства со своими жанрами. Разумеется, ни один иностранный фильм, транслирующийся на территории другого государства не может не иметь перевода. Однако, перевод кинолента до сих пор не получил достаточного научного освещения, как отдельный вид лингвистической деятельности. Подтверждением этого является тот факт, что сегодня не существует четкого термина для определения перевода в данной области. Так, современные ведущие переводчики П.Р. Палажченко (1949 – ) и А.П. Чужакин (1959 – ) используют понятия «видеоперевод», «киноперевод» или «аудиовизуальный текст».

Киноперевод не может не быть сопряжен с определенными трудностями, как с техническими, так и с лингвистическими, что безусловно сказывается на *адекватности* (соответствие текста перевода цели перевода, соответствие подлиннику по функции и оправданность выбора средств в переводе; качество переводческого решения как процесса), исходного языка к языку перевода. Данный термин был введен американским лингвистом двадцатого века Ю.А. Найдой (1914-2011) в работе «К науке переводить» (1964). Стоит подчеркнуть, что говоря о видеопереводе, нужно помнить о тесной связи языка, как материала, с технической стороной кинопроизводственной работы, как об одной из особенностей переводческой деятельности.

Принято выделять три основных вида видеоперевода:

- 1) Дублирование;
- 2) Закадровое озвучивание;
- 3) Субтитрирование.

Каждый из представленных видов перевода имеет свои особенности и правила исполнения, которые необходимы для получения качественного конечного материала.

Дублирование подразумевает под собой полный дубляж фильма, создаваемый целым штатом актеров озвучания. Артисты отыгрывают свои роли по материалам, представленными переводчиками. В данном случае интерпретаторам приходится прибегать к значительной компрессии исходного текста из-за необходимости синхронности речи иностранных актеров фильма и реплик дублеров языка перевода. Здесь перевод претерпевает максимальные необходимые изменения, так как предпочтение отдается не дословному переводу, а динамичному и интересному изложению материала. Специфичность данного переводческого опыта выражена прежде всего в том, что он одновременно объединяет в себе признаки письменного и устного перевода.

Стоит отметить, что такое понятие, как «буквализм», значение которого ясно из названия, в кинопереводе не оправдан, потому что в отличие от художественного произведения, в фильме нельзя на протяжении нескольких минут объяснять различные аспекты того или иного термина или явления.

Закадровое озвучание по своим свойствам в одном случае может походить на дублирование, а в другом иметь некоторые с ним расхождения. Но главное его отличие заключается в сохранении оригинального звуоряда, чего нет в полном дублировании. Закадровое озвучание можно разделить на два вида. В первом случае речь идет об озвучке фильма одним или двумя актерами, также происходящей на базе заранее подготовленного интерпретаторами перевода, что по своим свойственным особенностям рабочего процесса ничем не отличается от дублирования, за исключением лишь качества выпускаемой продукции, обычно оно на порядок ниже. Во

втором случае речь идет о синхронном переводе, осуществляемый самим переводчиком. Здесь совершенно отсутствует письменный аспект перевода, остается только устный и спонтанный, что и является главной особенностью и сложностью.

#### **1.4. Этапы перевода киноматериалов**

Перевод любой кинокартины подразумевает сложный процесс и большую поэтапную работу, до того, как сможет быть представлен зрителю. В мировой практике существует множество различных подходов и тактик кино-интерпретирования. В 1995-1996 годах, с началом использования сети интернет и появлением большого аудиовизуального контента, произошли серьезные идейные изменения в переводческой сфере. В 90-х годах лингвистическая общественность начала задаваться вопросом разницы между переводом художественного текста и кинолентой. Были проведены многочисленные исследования на данную тему, главной задачей которых было выяснить, что именно во время просмотра фильма для зрителя является наиболее важной сигнификативной единицей среди вербальных и невербальных знаков, из которых непосредственно и состоит кинокартина. К вербальным знакам в кинематографе относят:

- диалоги героев;
- закадровый голос;
- письменные составляющие (титры, надписи, субтитры);
- тексты песен.

К невербальным знакам аудиовизуального текста причисляются:

- невербальный видеоряд (визуальный образный ряд – непосредственно набор смонтированных дублей);
- невербальная звуковая часть (технические шумы, шумы, музыка).

(Привороцкая, Гураль, 2016, с. 172)

Все компоненты, сочетаясь вместе, составляют целостную картинку-реципиент, получаемую смотрящим. Для того, чтобы на когнитивном

уровне иноязычный зритель мог в той же степени, что и носитель языка фильма распознавать подаваемые знаки, была разработана схема поэтапного перевода. Сегодня такая схема используется при переводе массовых фильмов, реклам, сериалов высокого уровня, картин короткого метра. Она успешно работает во многих странах, включая РФ, которая считается страной, создающей один из лучших переводов аудиовизуального текста. Каждый этап перевода фильма является задействованием большой команды людей и использования большого количества кино-материала.

Киноперевод имеет три больших этапа:

- 1) Первым этапом, после покупки страны прав на показ иностранного фильма на ее (страны) территории, является предварительный просмотр картины главным режиссером звукомонтажа. Стоит отметить, что большие студийные фильмы приходят в страну заказчика заблаговременно, примерно за полгода до выхода в прокат, на перевод фильмов короткого метра или «артхаусов» может даваться срок от недели. На этом этапе фильмом также занимается группа маркетологов, именно они устанавливают официальное название картины. В большинстве случаев, основные переводчики кинопродукта в адаптации названия не участвуют. Главная цель маркетологов заключается в том, чтобы как можно успешнее продать фильм зрителю и окупить немалые затраты на кинопродукт. Стоит отметить, что в оригинальных названиях очень часто присутствуют разговорные элементы и неологизмы. Именно поэтому, переведенные названия так часто отличаются от исходных вариантов, поскольку они адаптируются под определенный этнос. Название должно быть предельно ясным, уникальным и интригующим, чтобы зритель захотел прийти в кинотеатр и посмотреть фильм. До конечной апробации, «имена» кинокартин проходят проверку на фокус-группах и после успешного результата в 80 процентов удовлетворенной публики,

официально закрепляются за кинопродуктом, затем печатаются постеры и запускается рекламная кампания.

2) Вторым этапом является непосредственно переводческая работа над художественным фильмом. После утверждения, интерпретатор получает киноматериалы, которые он должен будет перевести в установленные сроки. Как говорит Татьяна Омельченко – современный переводчик таких фильмов, как «Дэдпул 2» (2018), «Малыш на драйве» (2019), «Люди в черном: Интернэшнл» (2019) и многих других – время работы напрямую зависит от масштаба фильма и от его объема, однако, около 90 процентов от всего объема работы уходит на правки и согласования со всеми участниками процесса (46; дата обращения 12.04.2020). Крупные мировые киностудии присылают большие пакеты материалов, помогающие интерпретаторам в их непростой и крайне трудоемкой работе. Такой пакет предполагает:

- видео-файл полного фильма, разбитый на пять-шесть частей, которые на профессиональном сленге называются «рилами»;

- диалоговые листы на языке оригинала (это подобие сценария фильма, в котором указаны имена персонажей, прописаны их реплики, указаны описания кино-сцен. Порой могут присутствовать сноски от киностудий на различные понятия и неологизмы, которые по их мнению могут оказаться непонятными для переводчика. Также в диалоговых листах иностранные коллеги иногда оставляют тайм-коды – это точные до секунд маркировки начал и концов говорения реплик. Тайм-коды – это одна из важнейших деталей при переводе фильма, она необходима как интерпретаторам, так и актерам дубляжа, чтобы иметь возможность соблюсти идеальное звуковое соответствие с оригиналом. Когда тайм-коды от киностудий отсутствуют, их делает переводчик и сдает материал режиссеру по звуку с нужными уточнениями по времени. Так как диалоговые листы по своей сути являются полным транскриптом фильма, они обладают очень большим объемом.).

Стоит отметить, что киностудии обоснованно опасаются преждевременной утечки продукта, что может неблагоприятно повлиять на сборы фильма, поэтому все присылаемые материалы защищены от копирования. Кинолента присылается частями по 15-20 минут в низком разрешении, иногда в черно-белом варианте или сепией и с водяными марками. Такие меры безопасности сводят любую «утечку» к минимуму, при этом никак не мешая работе переводчика.

Также, нужно подчеркнуть, что перевод кинофильмов может осуществлять только интерпретатор - носитель языка перевода, постоянно проживающий на территории языка перевода. Это правило обуславливается тем, что в современном мире лексический повседневный базис этноса ежегодно обновляется на пять процентов, а переводчик в свою очередь обязан владеть живым языком, чтобы в своей работе быть понятным зрителю (45; дата обращения 12.04.2020).

После получения материала, если тайм-коды прописаны киностудией, интерпретатор переходит непосредственно к переводу. Режиссеры звукомонтажа пристально следят, чтобы адаптированные реплики идеально совпадали по времени высказывания с оригинальными и были мимически корректны относительно языка исходного текста. Поэтому, переводчику, формулируя мысль реплики, необходимо ювелирно подбирать слова. В среднем он тратит день на создание адаптации к одному 15-20 минутному рилу киноленты, пересматривая и переслушивая каждую реплику множество раз. Однако, существует некоторое послабление. Если актер находится вне кадра или он в кадре, но не на первом плане, и движение его губ неразборчиво, реплику можно мимически не подгонять. Такой «подгон» слов называется «укладкой», ей может заниматься как сам переводчик, так и специально обученный человек. Во втором случае интерпретатор, отдавая простой перевод, должен понимать, что его работа будет сильно скорректирована и рискует потерять некоторые семантические и коннотативные моменты.



3) Последним этапом аудиовизуального перевода является озвучание реплик актерами дубляжа. Они получают уже готовый чистовой вариант сценария на языке перевода, предварительно одобренный и согласованный со всеми участниками процесса. Актеры не имеют права вносить какие-либо правки в перевод, поэтому в случаях затруднения, они могут работать в связке с переводчиком картины.

Такая поэтапная схема работы актуальна при переводе в виде дубляжа, который сегодня является самым популярным вариантом адаптации кинофильмов. Картины масс-маркета, представляемые в кинотеатрах, зритель может увидеть только с полным многоголосным дублированием. Закадровое озвучивание, почти ушедшее в историю и иногда применимое при переводе малобюджетных фильмов, артхаусов и авторского кино, производится по схожей схеме, за исключением того, что оно не имеет строгих условий укладки и тайминга. Разумеется, реплики в целом должны произноситься вовремя, но могут иметь расхождения по мимике и немного запаздывать относительно оригинальных фраз. При работе с субтитрированным переводом, третий этап отсутствует, так как такой тип интерпретирования в нем не нуждается. Работа с субтитрами сохраняет первый и второй этапы, однако, на втором имеет множество своих характерных особенностей и существенно отличается от дублирования и закадрового озвучивания.

### **1.5. Особенности перевода кинофильмов с субтитрами**

В ходе того, что в данной работе будут рассматриваться фильмы, прошедшие субтитрированную интерпретацию, представляется необходимым подробнее рассмотреть вопрос субтитрированного перевода.

Согласно современному словарю иностранных слов, «*субтитр* – надпись на нижней части кадра кинофильма, являющаяся обычно кратким переводом иноязычного диалога (или вообще текста) на язык, понятный зрителям». В таком случае «*перевод с субтитрами*» определяется, как «сокращенный перевод диалогов фильма, отражающий их основное

содержание и сопровождающий в виде печатного текста визуальный ряд фильма в его оригинальной версии, располагаясь, как правило, в нижней части кадра» (43; дата обращения 18.03.2019).

В отличие от дублирования и закадрового озвучивания, схожими по своей природе, субтитрированный перевод обладает собственными характерными особенностями, такими как:

1) Пространственно-временная особенность. Данная черта такого типа перевода проявляется в том, что, интерпретатор при своей работе должен четко понимать, что субтитр неизбежно занимает часть видеоряда. При таком роде интерпретирования устанавливают определенные ограничения в количестве строк, одновременно появляющихся на экране. Максимально допустимое число реплик три. Предельно допустимое количество может быть применено при передаче монологической речи актера в сцене. Для диалогического кадра предпочтительно использование двухстрочного формата. Такие ограничения были введены для соблюдения баланса между видео, аудио и переводческой составляющими лингвистически адаптированного киноматериала. Таким образом зрителю наиболее удобно наблюдать за происходящим на экране и одновременно с этим понимать смысл всего произносимого персонажами.

2) Вторая особенность – временная. Нужно помнить, что максимально допустимое время нахождения субтитра не может быть более шести секунд, так как он должен соотноситься с темпоритмом всей картины. Однако, такой временной ценз может быть применен только при передаче монологического дубля. Для диалога специалистами монтажа действует условное ограничение в четыре секунды. Такая норма была выработана в соответствии со среднестатистическим чтением зрителя, смотрящего киноленту. Человек должен успевать получать перевод, одновременно с этим теряя наименьший процент от видеоряда. Стоит подчеркнуть, что количество строк в одном субтитре также напрямую зависит от количества

знаков в тексте. Именно поэтому профессионал перевода должен сохранять некий баланс, быть кратким на сколько это позволяет реплика, при этом не теряя общего смысла фразы и коннотативных аспектов оригинального текста.

3) Третьей особенностью является временно-пространственные соотношения субтитров. Это означает, что при работе над субтитрами нужно учитывать эстетические и психологические факторы зрительского восприятия в целом. Такая особенность больше затрагивает работу «укладчиков», режиссеров, специалистов видеомонтажа по финальной верстке, сведению и адаптации кинокартины для страны трансляции. Для каждого фильма с субтитрами нужно крайне корректно подбирать соответствующие шрифт и цвет, которые в свою очередь должны иметь общую канву и также могут диктовать количество максимально-допустимых знаков в строке субтитра.

Группой ученых под руководством Анны Пилар Орейро было проведено исследование по сканированию движений глаз зрителей во время просмотра фильмов, чтобы понять, на что смотрящий больше всего обращает свое внимание, и какие знаки кинематографа требуют от него наибольшего количества времени для понимания общего кадра. Было доказано, что для полного восприятия картины человеку требуется всего лишь 32 процента текстовой информации и 68 визуальной и невербальной (Привороцкая, Гураль, 2016, с. 173). Это говорит о том, что нужно понимать, что перевод для иноязычного кинопродукта совершенно необходим, но переводчик также должен отдавать себе отчет, что его результат работы не является главным звеном в кинокартине. На данном этапе обработки фильма последнее слово имеют режиссеры монтажа и визуальных эффектов, обладающие правом всячески ограничивать переводчиков и редактировать по объему их работу. Поэтому деятельность интерпретатора производится в плотном сотрудничестве с профессионалами киноиндустрии. Это делается для того, чтобы получившийся лексический материал,

оставаясь психологически-незаметным и гармонично сочетаясь с аудио и видео дорожками, не разбивал общую целостность фильма и не оказывал раздражительного действия на зрительную систему смотрящего.

4) Четвертой и обобщающей для всех предыдущих особенностью является *компрессия* (Горшкова, 2006, с. 143). Понятие компрессии подразумевает под собой сильное сжатие какого-либо текста. Компрессия материала – негативная, но необходимая сторона любого из перечисленных ранее вариантов перевода кинокартин, наиболее ярко выражающаяся при субтитровании. Именно это явление порождает достаточное количество спорных лингвистических моментов и дает большую возможность для проведения переводческого анализа. Нужно понимать, что субтитрованный перевод изначально предполагает сильную *компрессию* текста-реципиента, так как предоставляемый возможно-допустимый объем реплик иногда может быть недостаточен. Однако, буквализм в данном случае крайне неуместен, так как главное при таком типе перевода – сохранить семантические и коннотативные аспекты, заложенные в оригинальной версии кинокартины. Стоит подчеркнуть, что не смотря на то, что главной целью интерпретатора субтитрования является простая передача мысли, он все же должен учитывать в своей работе характерные черты этноса-реципиента и стараться в сжатом объеме, насколько это позволяет формат, максимально выразить все тонкости исходного материала.

### **1.6. Общая проблематика перевода разговорной речи**

В настоящее время стало заметно увеличение процента использования в фильмах вульгаризмов, сленга и сниженной лексики. Вероятно, появление такой тенденции обусловлено плавной переориентировкой киноиндустрии на возрастную категорию людей от 14 до 35 лет, как на целевую аудиторию.

Разговорная речь – разновидность устной литературной речи, обслуживающая повседневное обиходно-бытовое общение и выполняющая функции общения (основная функция) и воздействия (54; дата обращения 05.02.2020). Именно поэтому разговорно-бытовой стиль речи сложно переводим на иностранные языки, так как его главной чертой является спонтанность, вследствие чего, у говорящего проявляются грамматически-некорректные формулировки, а порой жаргонизмы и нецензурная лексика. Также возможны недостаток или наоборот переизбыток различных междометий, которые используются человеком в момент раздумий и формулировки мысли, например «ну» – «donc» (французский вариант междометия «ну»). Стоит отметить, что разговорно-бытовой стиль речи, в отличие от официального или публицистического стилей, изначально подразумевает под собой отсутствие каких-либо официальных высказываний. Он может быть представлен в виде монолога, то есть речь одного человека или персонажа, диалога, то есть разговор между двумя лицами или же полилога, то есть разговор между тремя и более его участниками.

Таким образом, разговорную речь можно определить, как пример непосредственного и живого общения, которому иногда могут быть свойственны различные спонтанные неологизмы и безграмотность.

Кинематограф же в свою очередь – это пример практически повсеместного использования разговорной речи, так как чаще всего главная задача режиссера, снимающего картину в жанре мелодрама, драма или комедия – это показать жизнь обычного человека, который, разумеется, в своей речи должен использовать простонародные высказывания, сленг, междометия и так далее. Если же персонаж будет говорить только грамматически корректно, он станет неинтересен зрителю, так как покажется ненатуральным и неестественным, что может сильно сказаться на успехе целой картины. Сценаристы, актеры, костюмеры и режиссеры всегда пытаются максимально приблизить изображаемых персонажей к реальным людям, что является крайне сложной задачей. Используемый

персонажем язык – это один из самых главных помощников в данной ситуации. Посредством языка зритель не только получает необходимую информацию для понимания смысла кинематографической сцены, но одновременно с этим считывает дополнительную информацию о герое фильма. Например, если персонаж в своей речи преимущественно использует жаргон или тюремную феню, зритель сразу понимает каков персонаж и что в последствии от него можно ожидать. Такие слова, как «весло» (ложка) или «братва» (приятели) являются резким маркером типажа персонажа. Они помогают зрителю неосознанно «дорисовывать» предысторию героя до его появления в кадре, понять его личностные черты. В кинематографе речь персонажа всегда говорит больше о персонаже, чем он сам, этим активно и умело пользуются сценаристы.

Но все лексические приемы кино могут сильно усложнить работу переводчика. Нужно подчеркнуть, что переводчик фильмов всегда должен выполнять только функцию посредника между иноязычным кинопродуктом и зрителем страны, в которой он работает, личная интерпретация исходного текста для него остается неприемлемой, как и личностная оценка того или иного персонажа.

Наиболее частотным случаем перевода в кино являются различные диалоги между героями. Они (диалоги) могут нести в себе несколько функций. Первая – когнитивная, нужна для простого обмена информацией и тем самым для развертывания художественного и сценарного плана. Именно посредством диалогов сценаристы дают зрителю наибольший процент необходимых данных для понимания сюжета. В данном случае перевод не должен составлять особенной сложности и может претерпевать некоторые лексические изменения в целях успешного донесения исходного замысла до зрителя.

Также немалую роль в диалогической разговорной речи играет эмоциональная функция. Она призвана раскрывать на вербальном и невербальном уровнях дополнительную сверх-информацию о конкретной сцене, в которой участвуют персонажи, дает смотрящему киноленту

возможность лучше понять отношения героев к какой-либо проблеме или глубже раскрывает внутренние переживания персонажей, заставляя зрителя быть более вовлеченным в происходящее на экране. Если эмоциональная функция выполняется на вербальном уровне, то главной задачей переводчика становится максимально корректно и точно передать смысл фразы, не отходя от ее первоначального строя. В случае малейшей ошибки интерпретатора целая сцена фильма может стать непонятной для зрителя.

Когнитивная и эмоциональная функции коммуникативного акта персонажей относятся к функциональному стилю реплик, так как они всегда несут в себе определенный смысл.

Как утверждает М. П. Алексеева в работе «Введение в переводоведение», особенностями такого стиля могут быть:

1) Семантическая неопределенность. Эта особенность выражается в том, что мысль, заключенная в реплике может раскрываться посредством контекста, ситуации или обстановки. Стоит указать, что порой этот контекст может быть непонятен в полной степени иноязычному народу в силу этнических расхождений. Это означает, что переводчик должен «расшифровывать» некоторые слова, относительно используемого им языка и учитывая ментальность народа этого языка. Может пересматривать структуру предложения и заменять аналогичные лексические единицы на совершенно иные в пользу коннотативного баланса реплики.

2) В случае, когда «расшифровка» понятия резко изменяет первоначальный замысел, переводчиком должна учитываться функционально-стилистическая особенность интерпретируемых реплик. Данная особенность проявляется в невозможности сильного изменения изначального текста, иначе происходит потеря ключевого смысла фразы. Тогда переводчик обязан подобрать культурологические оправданные лексические соответствия.

3) Следующей особенностью могут быть различного рода сокращения, которые в свою очередь призваны передавать какую-либо информацию или мысль максимально точно и кратко, одновременно с этим затрагивая большой коннотативный пласт конкретного этноса. Такие сокращения очень распространены в разговорной речи и крайне удобны в использовании, но в тоже время они могут стать затруднительными моментами при переводческой работе. Так, например, понятное всем носителям русского языка слово «кагэбэшник», произошедшее входе слияния двух понятий, одно из которых – аббревиатура военной структуры СССР (Комитет государственной безопасности СССР), а второе – работник этой структуры. Такое слово не имеет аналогичного соответствия во французском языке, но при этом не может быть заменено другим. Скорее всего переводчикам придется пожертвовать коннотативной окраской фразы, произносимой в фильме, так как объяснение иноязычному зрителю полного значения подобного слова слишком длительно и чаще всего необязательно для общего смысла. В рамках субтитрованного перевода такая лексическая единица может быть и вовсе опущена, если не несет в себе смыслообразующей функции.

4) Четвертой особенностью перевода разговорной речи являются специфические названия или клички, иногда относящиеся к сниженной лексике. Так, например, слово «Питер», являющееся сокращенным и частотно используемым именем собственным города Санкт-Петербург не ясно зрителю из других стран. Но оно не несет в себе сложных и смысловых коннотативных окрасок, почему интерпретаторы могут легко использовать полное и официальное название города при переводе.

5) Пятой особенностью становятся различного рода заимствования из иностранных языков, которые могли придти в русский язык, например, из английского, но при этом не нашли своего применения во французском. Обычно, проблем с переводом таких слов не



наблюдается, так как они обладают большой частотностью использования во всех языках и имеют соответствующие аналоги. Так, прижившееся слово «компьютер» в русском языке имеет корни английского происхождения, но французы в свою очередь не имеют схожего англицизма, употребляя слово с французскими морфемами «ordinateur».

6) В переводческой работе также наблюдается особенность при передаче лексем с продуктивными словообразовательными моделями. Такие слова скорее всего не смогут найти свои аналоги в языке перевода, но при корректной работе интерпретатора переформируются в словосочетание, теряя при этом свою коннотативную оценку говорящего, но не теряя своего общего смысла. Например, разговорное слово «кораблище», имеющее собирательное превосходное значение какого-либо большого судна, будет переведено на французский посредством словосочетания «un gros vaisseau» или «un grand navire» (большой корабль).

7) Заключительной особенностью перевода разговорной речи на иностранный язык является своеобразная простота синтаксической структуры произносимых персонажами предложений. Разговорная речь любого языка стремится к краткости и упразднению необоснованных смыслом единиц, ей свойственны эллиптические конструкции. Интерпретаторы обычно восполняют разговорные фразы дополнительными лексемами, чтобы смысл реплики исходного языка был ясен и понятен на языке-реципиенте, при этом учитывая временной фактор произносимости фразы. В рамках киноперевода реплики должны быть секундно сопоставимы, и оригинальная фраза не может быть короче переведенной в полтора или два раза, так как обязательно должна соответствовать мимике героя фильма. Этим обуславливается сложность работы переводчика. Он должен быть краток и при этом выразителен. При субтитрированном переводе временной фактор рассматривается под другим углом. Здесь не важно

корректное фонетическое попадание «слово-губы» актера, сколько количество слов в целом. По стандарту они не должны превышать более двух строк и находиться на экране более шести секунд.

### **1.7. Лексическая эквивалентность в переводе**

Профессиональные переводчики обладают определенными приемами для решения проблем, связанных с особенностями функционального стиля реплик киноленты. Как уже было сказано ранее, главная задача интерпретатора заключается в максимально корректной и полной трансформации на язык перевода коннотативного и семантического уровней содержания оригинала. Нужно отметить, что данная задача в общем объеме предлагаемого зрителю киноматериала чаще всего успешно выполняется. Это происходит благодаря большому опыту и кропотливой работе ведущих переводчиков.

Все приемы, используемые профессионалами адаптации, сводятся к подбору адекватной *эквивалентности*. Специалист и один из основоположников теории перевода и переводоведения В.Н. Комиссаров (1924-2005) в своей работе «Теория перевода» определяет «эквивалентность» как соотносимость единиц содержания двух или более текстов на разных языках и возможность использования этих единиц друг для друга при интерпретировании (53; дата обращения 15.04.2020).

Также, понятие эквивалентности может делиться на « потенциально достижимую» и на «переводческую». Первая подразумевает идеализированное соотношение двух текстов на разных языках, к которому должен стремиться каждый интерпретатор. Вторая означает процент этого соотношения реально произведенной адаптации, которую смог выполнить переводчик. Следует подчеркнуть, что под эквивалентностью реплик подразумевается их сходство, но не тождество, которое, очевидно, является практически недостижимым в силу различий этнолингвистического и национально-культурного планов между представителями разных языковых общностей (Найда, 1978). Об этом говорил и австралийский

ученый-лингвист М.А.К. Холлидей (1925-2018), выделяя понятие «контекстуальная эквивалентность», под которой он, как и В.Н. Комиссаров понимал возможность соотносимости двух иноязычных единиц. Он утверждал, что контекстуальная эквивалентность не связана с лексическими и грамматическими аспектами перевода из-за чего при работе над текстами, могут возникать трудности с определением максимально допустимой эквивалентности. Также М.А.К. Холлидей подчеркивал, что незначительные элементы фраз могут подвергаться компрессии, упрощая задачи переводчика при поиске языковых аналогов.

Работая над рилами киноленты, нужно понимать, что каждая сцена фильма несет в себе смысл и имеет определенные информативные задачи повествования. «Ненужные» или «бесполезные» сцены и слова в репликах исключаются еще на этапе первого монтажа процесса реализации киноматериала. Однако, подбор максимального эквивалента к каждой лексической единице реплики может привести к буквализму и превратиться в подстрочный транскрипт сценария картины, что практически не допустимо. Поэтому, переводчику необходимо четко понимать, что в конкретной сцене является информативно главным и жертвовать лингвистически второстепенным. Так, В.Н. Комиссаровым были выделены уровни эквивалентности:

- уровень цели коммуникации;
- уровень описания ситуации;
- уровень высказывания
- уровень сообщения;
- уровень языковых знаков (50; дата обращения 03.03.2020)

Каждому из представленных выше уровню эквивалентности соответствует свой *тип* эквивалентности, который и является решением в трудно переводимых ситуациях:

- 1) Первый тип эквивалентности перевода выражается в передаче содержания реципиента, заключающего цель коммуникации, то есть происходит передача только общего смысла фразы. Например, как

информация о каком-либо настроении персонажа, но дополнительные сведения, выражающие причины его состояния, будут полностью изменены. Лингвистические составляющие не имеют важности. Данный тип предусматривает понятие безэквивалентности некоторых лексем. Такой тип характерен в тех случаях, когда в реплике присутствует лингвистическая лакуна или когда более приближенный к оригиналу перевод текста получается коннотативно не соответствующим. Здесь двуязычные виды реплик совершенно не совпадают по синтаксису и лексическому составу, могут различаться по смыслу, не имея даже логической общности.

2) Второй тип эквивалентности заключается не только в передаче цели коммуникации, но также и коммуникативной ситуации. Он выражается в передаче одинаково смысла всех реплик дубля, но посредством разных способов и с изменением семантики. Это происходит из-за того, что зрителю-рецептору адаптации могут быть не понятны какие-либо аспекты, доступные реципиенту. Синтаксическая структура также не сохраняется. То есть в данном случае переводится сама ситуация, но объясняется несхожими с оригиналом средствами, сохраняя коннотативный фон.

3) В третьем типе эквивалентности происходит сохранение и цели, и ситуации, но уже с добавлением идентичных оригиналу общих понятий (дополнительные сведения). Так, например, может лексически совпадать перевод отдельно взятых слов, не относящихся к «приоритетным лексемам». Синтаксис исходной реплики по-прежнему не сохраняется.

4) Четвертый тип характеризуется сохранением при переводе значительной части синтаксиса оригинальной реплики, за исключением местоположения служебных частей речи. Адаптированный вариант полностью содержит в себе аналогичные реципиенту цель, ситуацию и понятия.

5) Пятый и последний тип представляет собой полный параллелизм между исходной фразой и переведенной. Обычно к такому типу эквивалентности относятся простые предложения, не составляющие трудности при переводе.

Принцип градации типов эквивалентности заключается переходом от полного несоответствия переведенной реплики и оригинальной к абсолютному их соответствию по всем лингвистическим параметрам. Каждая фраза-реципиент фильма, по своему сигнификативному плану, диктует, какой из типов адаптации будет к ней применен.

Таким образом, уровни эквивалентности, помогают работнику адаптации делать правильные лексические акценты и выявлять, какие из иностранных лексем обладают приоритетным статусом (смыслоразличительной функцией цели) и не могут потеряться в ходе укладки. После того как выделяются лексемы-лидеры, все остальные слова фраз подстраиваются под них, порой теряя свои эквивалентные максимумы или вовсе подвергаясь компрессии. Нужно помнить, что при озвучивании, перевод дубляжа должен мимически соответствовать своему реципиенту, поэтому главные лексемы устанавливаются в наиболее фонетически подходящее места, которые могут сильно отличаться от первоначальных.

## Выводы по I главе

Сегодня сложно представить мир без кинематографа, поэтому в данной главе была обозначена важность перевода художественных фильмов в современном мире глобализации и описаны этапы становления профессионального подхода к кино-интерпретированию, а также поэтапно описана работа интерпретатора с иноязычной кинолентой. Были выведены способы киноперевода, такие как: дублирование, синхронное закадровое озвучивание и субтитрование, а также выявлены характерные особенности каждого из них.

Важную роль в переводе фильмов играет вопрос интерпретирования разговорной речи, как частотного используемого узуального языка в кинолентах XXI века. В одном из разделов главы был введен термин «компрессии» текста в рамках «адекватного» перевода разговорной речи при субтитрованном переводе.

Также было дано определение понятию «эквивалентность» и рассмотрены тонкости перевода с точки зрения подхода к каждой отдельно-взятой лексеме реплик кинокартин, посредством обозначения уровней лингвистической эквивалентности.

Таким образом, в данной главе были рассмотрены все аспекты, связанные с переводом художественного текста в кинематографе, обозначены главные задачи при адаптации иностранного материала под призмой корректного установления оптимальной передачи семантики и коннотации материалов иноязычных фильмов.

## **Глава II. Переводческая адаптация художественных фильмов с русского языка на французский язык**

### **2.1. Анализ перевода реплик художественных фильмов**

В данной главе будут рассмотрены конкретные варианты профессионального перевода русской разговорной речи на французский язык на базе субтитрирования французских версий художественных фильмов Кирилла Серебренникова «Лето» (2018), Андрея Быкова «Дурак» (2014) и Андрея Звягинцева «Левиафан» (2014).

Кинокартина «Лето» Кирилла Серебренникова открывает зрителям яркое представление советской музыкальной эпохи 80-х годов XX века. Режиссер фильма доподлинно рассказывает историю зарождения дружбы Виктора Цоя и Майка Науменко, основываясь на рассказах их современников и, в особенности, на воспоминаниях бывшей жены М. Науменко Натальи Науменко, с которой музыкант расстался незадолго до своей трагической кончины 27 августа 1991 года. Именно поэтому «Лето» представляет собой особый интерес для лингвистического рассмотрения, так как многие его реплики не вымышлены сценаристами, а являются конкретными формулировками настоящих исторических личностей. Это говорит о том, что многие разговорные элементы действительно предстают перед зрителем без призмы узуального искажения XXI века и могут достоверно раскрыть реалии 80-х годов советской эпохи.

Работа Юрия Быкова «Дурак» 2014 года представляет зрителям жестокие реалии средней России. Здесь режиссер затрагивает вопрос непонимания и недооценки личности обществом, а также поднимает сложную проблему всех времен о практической невозможности одним человеком быть услышанным остальными по причине их ограниченности. В данном фильме можно встретить множество примеров разговорной и разговорно-заниженной лексики, что представляет собой возможность расширить аналитическое поле в рамках данной работы.

«Un chef-d'œuvre» («Шедевр») – такую оценку дала знаменитая французская газета «Monde» («Мир») [62] фильму Андрея Звягинцева «Левиафан» (2014). Культурологически-спорная работа этого режиссера в 2014 году завоевала «Золотую пальмовую ветвь» на Каннском кинофестивале за лучший сценарий, удостоилась «Золотого глобуса» в номинации лучший фильм на иностранном языке, получила награды на «Лондонском кинофестивале», «Мюнхенском кинофестивале» и многих других. Данная кинокартина, представленная в жанре социальной драмы, рассказывает историю об автослесаре Николае Сергееве и его семье, живущих в отдаленной глубинке России. В центре сюжетной линии находится вопрос несправедливости и противостояние одного «маленького» человека целой государственной системе. Своей работой Андрей Звягинцев хочет напомнить зрителю о важности каждого отдельно взятого индивида общества. С лингвистической стороны «Левиафан» полон многочисленных разговорных формулировок русского языка, почему представляет интерес в данной работе.

Два фильма из выбранных были представлены на Каннском кинофестивале и получил признание у французских кинокритиков и зрителей. Помимо «Левиафана» А. Звягинцева на Лазурном берегу показывался фильм «Лето» Кирилла Серебренникова и получил приз за лучший сандтрек. Не ездил в Канн «Дурак» Юрия Быкова, но был отмечен американской газетой «New York Times», как один из пяти лучших фильмов 2015 года. В России, сайт «Кинопоиск» назвал эту картину лучшим российским фильмом за последние пятнадцать лет, а Ю.Быкова – лучшим российским режиссером за то же время (53; дата обращения 15.04.2020).

### **2.1.1. Языковая эквивалентность кинематографических названий «Лето», «Дурак» и «Левиафан»**

Первым примером переводческой работы станет название фильма «Лето». Во французском прокате это название не было переведено на



французский язык, как «L'été», но было транслитерировано, как «Leto». Ответом на такое решение интерпретаторов, может быть желание не менять оригинальное название песни Майка Науменко, так как фильм назван именно в честь песни этого музыканта, посвященной Виктору Цою. Таким образом создатели фильма объединили в названии двух представителей музыкальной культуры 80-х годов XX века, о которых и повествует сюжет фильма.

Известно, что песни и их названия не принято массово переводить на иностранные языки, потому что исполнители не могут знать все языки мира и петь на них, а в случае голосового перевода, композиция порой теряет свой смысл, так как теряет оригинального исполнителя. Так и здесь, французы, не сочли возможным перевести название фильма, иначе, оно не отображало бы всего глубоко смысла, вложенного Кириллом Серебренниковым. Здесь Лето – это не только время года, это счастливый период судеб Майка и Цоя, это начало карьеры знаменитого рок-музыканта, это символ жизни и свободы человека от общественных рамок.

Работа Юрия Быкова «Дурак» во французской версии увидела свет, как «L'idiot!», что переводится, как «Идиот!». Французский язык мог бы предположить дословный перевод картины посредством слова «con», но стоит отметить, что данное слово является слишком грубым и коннотативно более резким, нежели русское, поэтому интерпретаторами было решено заменить его на более нейтральное, но в то же время более характерное слово, сохранив при этом смысловую нагрузку исходного названия.

Однако, в самом фильме слово «дурак» может переводиться по-разному, например, как «con, imbécile, fou, idiot». Это делается для избежания количественных повторений и зависит от контекста. Разумеется, все представленные лексические единицы относятся к узуальному заниженному уровню речи и не могут использоваться интеллигентными носителями языка. Но нужно учитывать русские реалии, достаточно достоверно представленные режиссером, которые, как известно, не могут в

свою очередь обходиться без заниженной лексики, что в полной мере отражается во французской субтитрированной версии.

«Левиафан» А. Звягинцева не претерпел никаких видоизменений в переводе. Французская версия вышла в прокат с идентичным русскому названием («Léviathan») и продемонстрировала пример полной эквивалентности. Это произошло, потому что слово «Левиафан» берет свое начало из Ветхого завета и существует в двух языках одновременно. «В Библии «Левиафан» – это огромное морское чудовище. В переносном смысле – нечто огромное и чудовищное.» (32; дата обращения 15.04.2020). Для А. Звягинцева это понятие олицетворяло государство, которое видится огромной страшной «машиной» «маленькому» человеку из отдаленных регионов страны. Так, у французских интерпретаторов не было необходимости видоизменять название фильма, полностью раскрывающее его смысл.

### **2.1.2. Контекстуальная компрессия реплик**

Первым ярким примером перевода может быть фраза из фильма «Лето». «Видела, как твой- то(1) сегодня отжег(2)? Зал как завелся(3)?» во французском варианте эта реплика была исполнена, как «T'as vue? La salle a décollé avec Mike», дословно «Видела? Зал взлетел с Майком» [63].

В данном случае эта фраза имеет сразу три лингвистически интересных момента:

1) Слово «твой» в русском языке в зависимости от контекста может иметь несколько значений. В первом случае «твой» имеет такую же функцию притяжательного прилагательного, как и слово «ton» во французском языке. В другом же случае, это слово может играть независимую роль простого подлежащего в предложении. Так здесь «твой» имеет значение «твой муж», причем слово «муж» опущено, оно подразумевается, но не произносится. Для русских данный случай употребления притяжательного прилагательного в функции независимого простого подлежащего не является необычным, в то

время, как для французской речи это было бы невозможным. Поэтому, произошла некоторая компрессия текста, и часть реплики персонажа была опущена переводчиками, но если бы она была оставлена, пришлось бы написать литературное и нейтральное составное подлежащее «ton mari», что переводится, как «твой муж», но в таком случае было бы потеряно чувство разговорной речи и произошло бы стилистическое несоответствие.

2) Следующим моментом может быть русский разговорный глагол «отжигать», который не имеет никаких семантических аналогов во французском языке и не существует во франко-русских словарях. Дословно он может переводиться, как «s'allumer или se bruler». «Отжигать» имеет сему «жечь» и в данном случае обладает позитивной коннотативной окраской, например, «сиять, как звезда». Глагол передает значение сильной психологической энергетике своего объекта, то есть «отжигающий» человек – это некто, кто может влиять своим творчеством или поведением на окружающих с положительной стороны. Французский же язык может почти в полной мере предать смысл этого слова, но посредством только литературного языка, а не разговорного и только в зависимости от культурной сферы деятельной объекта, например «parfaitement bien danser» (отлично танцевать), но при таком нейтральном дословном переводе большая часть коннотации будет утеряна и разговорный язык не сохранен. Таким образом, французская сторона приняла решение снова опустить данный фрагмент фразы и оставила только «T'as vue?» (ты видела?) от исходной русской фразы «Видела, как твой-то сегодня отжег?». В таком случае снова приходится говорить о почти непереводаемости русских лексем на французский язык, а переводчиков называть интерпретаторами.

3) Третьим интересным моментом реплики может быть разговорное русское слово «завелся», которое также не имеет разговорных

дословных коннотативных аналогов во французском языке. В данном случае глагол использован в переносном смысле и означает состояние некоторого эмоционального подъема публики посредством музыки и исполнительного мастерства одного из главных героев фильма Майка Науменко. Глагол не может быть переведен на французский в форме одного слова, но может быть передан группой слов, например «être mise en marche» (дословно «быть приведенным в действие»). Но в таком случае фраза также не обладает коннотацией исходного смысла, что крайне важно при переводческой работе. Таким образом, французская сторона предприняла попытку сохранить исходную коннотативную окраску русского выражения и приняла решение использовать совершенно другой французский глагол «décoller», который переводится, как «взлетать». В данном примере можно сделать интересный вывод, что для французов состояние эмоционального напряжения передается при помощи глагольной метафоры «взлетать», а для русских это же чувство ассоциируется с работой механического двигателя. Стоит отметить, что в данной реплика отражает яркий пример приема компрессии, что является здесь необходимостью, как для субтитрирования, так и для четкости передачи изначального коннотативного смысла.

Следующим примером компрессии может быть фраза из кинофильма «Левиафан» А. Звягинцева: «Я ж вам объясняю, прокурора нет на месте.» Французский субтитрированный аналог выглядел так: «Le procureur n'est pas là.» (дословно «Прокурор не здесь.») [64]. Данная фраза на русском языке состоит из двух частей, обе из которых претерпели изменения при переводе. Интерпретаторами было принято решение опустить первую часть фразы «Я ж вам объясняю», не несущую общей смысловой нагрузки, то есть конечную мысль фразы, при ее отсутствии, не пострадала, выполнив свою когнитивную функцию. Главной информационной частью реплики является вторая половина предложения, обладающая приоритетными

лексемами «прокурор» и «место». Она не была подвергнута компрессии, однако, ее лексический и синтаксический составы были изменены. Дословно ее можно было бы перевести, как: «Le procureur n'est pas à la place.», но такой вариант является семантически нейтральным для французского языка, что в данном случае можно было бы считать некорректным переводом. За счет первой части предложения, русская фраза обладает разговорным стилем, не смотря на то, что вторая ее часть относится к официальному. В русском варианте разговорную окраску реплике придает сокращенная частица «же» («ж»), находящаяся в первой части. Для сохранения семантического и коннотативного полей, французы, переведя только вторую часть фразы, использовали слово «là» (здесь), которое чаще всего относится к разговорному стилю. Стоит отметить, что не смотря на сильную компрессию, предложение сохранило свои оригинальные свойства, посредством корректного интерпретирования.

Также в одной из сцен «Левиафана» герой произносит фразу: «Вы сейчас здесь не имеете права здесь находиться». Французские переводчики представили ее как: «Vous n'avez pas le droit d'être là» (Вы не имеете права быть здесь) [64]. В данном случае можно было бы говорить о полном параллелизме реплик, однако, французская сторона отказалась от использования лексем «сейчас» и «здесь», придающих фразе разговорный стиль. Русский вариант являет собой яркий пример разговорной речи, проявляющейся в синтаксических ошибках и повторе, свойственных для данного стиля языка. При переводе у французов получилась грамматически корректная фраза, но, в то же время, потерявшая свою изначальную эмоциональную нагрузку. С точки зрения психологии, неконтролируемые повторы слов в речи говорят об эмоциональном всплеске или неуравновешенности. Именно в таком состоянии «неожиданного переживания» находился герой фильма в сцене, что и было отражено в его реплике. Французская сторона не отразила это лингвистически, и можно было бы сказать, что перевод не в полной степени удачен, если бы говорилось о переводе художественной

литературы. Однако, нужно понимать, что субтитр – это только текстовое дополнение кинокартины. Полное понимание фильма, как смысловое, так и эмоциональное, зритель получает в комплексе с аудио и видео дорожками. Поэтому, адаптированная фраза потеряв «ненужные» лексемы, дополнила свою понятийную нагрузку с помощью проецируемого на экране.

### **2.1.3. Эквивалентность при лингвистической адаптации фильмов**

Первым примером успешной эквивалентности может послужить фраза из фильма «Лето»: «Давай, по-умничай мне еще!», которую дословно на французский язык можно перевести, как «Viens, sois encore avec moi le monsieur je-sais-tout!». Но в официальном варианте французского кинопроката данная реплика была представлена, как «Joue pas au plus malin avec moi!» [59] (дословно: «Не играй больше со мной в умника»).

Вариант, предложенный французской стороной, выполнен крайне корректно, четко передает исходную коннотацию и, заложенный русской стороной, смысл идиоматической фразы, к которой сложно подобрать какие-либо точные эквиваленты на иностранных языках. Эта реплика может быть использована русскими в случае, когда необходимо ответить на невежливую мысль говорящего, находящегося, по своему социальному положению, ниже оппонента. В данной русскоязычной фразе содержится глагол «умничать», он сложно переводим на французский язык, так как не имеет дословного подобия, сохраняющего бы нужную коннотацию. Его возможно интерпретировать, как «monsieur je-sais-tout, petit malin, petit génie» (господин я-знаю-все, маленький умник, маленький гений). Но подобные варианты не в полной мере сохраняют исходный синтаксис. Поэтому, русская идиоматическая группа слов, для оставления оригинальной коннотации, была переведена при помощи схожей

французской идиомы такой, как «jouer le malin» (играть умника), которая имеет единую коннотативную окраску.

Также, примером перевода для лингвистического анализа может послужить реплика из того же фильма: «Ну честное слово, как тараканы!», дословный перевод который на французский язык будет исполнен, как «Eh bien, la parole d'honneur, comme des cafards!». Адаптированный французский вариант выглядел, как: «Pire que des cafards!» [59] (Дословно: «Хуже тараканов!»). В данном случае сохранена была только приоритетная лексема «тараканы», так как она несет функцию лингвистической цели предложения. Дополнительная информация, выражающая эмоциональное отношение, была скорректирована интерпретаторами. «Ну честное слово» – это идиоматическое разговорное выражение, несущее функцию смыслового усиления лидирующего контекста. Французское «Pire que» играет идентичную роль в предложениях. Таким образом, можно сказать, что грамматически данная фраза нашла подходящий эквивалент при адаптации, но коннотативная часть была уверена, так как «Pire que» не относится к узуально-разговорному стилю речи.

Обращаясь к работе Юрия Быкова «Дурак», нужно подчеркнуть, что данная кинолента изобилует простонародными современными выражениями, некоторые из которых будут рассмотрены далее. Так например, в одной из сцен в момент отчаяния герой произносит такую реплику: «Хана нам, Толь!». Французский вариант в свою очередь звучал, как «On est cuits, Tolia» [62]. Проанализировав данную реплику, можно сказать, что она никаким образом не подверглась компрессии. Дословно это предложение можно перевести, как «Жареные, Толя» от глагола «cuire» – сжечь, варить, жарить. В действительности, французское выражение «On est cuits» обладает таким же идиоматическим характером, что и русское и переводиться, как «нам конец» или «нас поджарят». Однако, стоит отметить, что французская фраза обладает значительно меньшей экспрессивной окраской и не столь ярко передает удрученность эмоционального положения говорящего, нежели ее русский аналог, при

этом коннотативный аспект в рамках киноперевода вполне сохранен и в полной степени передает достоверный смысл исходного материала, демонстрируя полный паралелизм.

Также с точки зрения грамматического аспекта, мысль высказывания во французском языке передается по средством безличного предложения, что очень характерно для данного языка, в то время как в русском языке такая конструкция маловероятна и поэтому используется личное обращение. В данном разделе нужно обратить внимание и на то, что французская реплика также выстроена, как предложение с пассивным залогом, то есть «кто-то есть поджарен» (дословно), а в русском мы можем лишь наблюдать инверсию.

Следующим интересным примером из фильма «Дурак» может послужить фраза «Вы че, нас грохнуть хотите?», которая во французском субтитровании приобрела такую форму, как «Vous comptez nous buter?» [62], что дословно может быть переведено, как «Вы рассчитываете с нами столкнуться?». В данном случае четко можно наблюдать некоторое коннотативное расхождение, отметив краем «вежливый» вариант, предложенный интерпретаторами.

Русский вариант этой небольшой фразы полон разговорными элементами, как «че», вместо «что» или «грохнуть» вместо «прикончить», в то время, как французы в свою очередь решают сохранить высокий нормативный слог не опускаясь до разговорного узуального уровня.

Вводное разговорное русское обращение «Вы че» практически опущено, так как во французской версии не наблюдается такой конструкции, как например «Et vous,...». Однако говорить о полной компрессии текста не приходится, потому что данное русское невежливое обращение было трансформировано и включено в грамматически корректное и стилистически выдержанное французское предложение с прямым порядком слов «Вы рассчитываете с нами столкнуться?». Единственное, что напоминает о разговорности во французском варианте, это отсутствие инверсии в вопросительном предложении, что было бы



необходимо для письменной речи и что, в свою очередь стирается и является вполне допустимым в разговорной.

Также небольшой пример безэквивалентности можно наблюдать во фразе, произносимой главным героем того же фильма: «Здание не простоит больше суток.», французская сторона предложила такой вариант перевода: «L'immeuble ne tiendra pas plus de 24 heures.» [62] (дословно «Здание не продержится больше 24 часов»). Если в русском языке глагол «(про)стоять» может быть использован в связке с существительным «здание», то во французском это невозможно, так как грамматически идентичное словосочетание «rester debout» можно соотнести только с человеком. Поэтому в данном случае был подобран наиболее подходящий лингвистический эквивалент. Но наибольший интерес в данной реплике представляет русское слово «сутки». Такой лексический ограничитель времени не имеет аналога во французском, поэтому подобная лакуна была интерпретирована посредством обозначения количества часов в сутках.

Следующая фраза из фильма «Дурак»: «На вызов собирайся!» является самым ярким примером переводческой передачи исключительно функции цели лексических компонентов реплики. Во французском прокате зритель увидел это предложение, как «Faut que t'y ailles!» [62] (дословно: «Нужно, чтобы ты туда поехал!»). Оригинальный вариант и адаптационный не имеют общего синтаксиса и абсолютно расходятся в лексике. Стоит отметить, что коннотация и семантика не соответствуют исходным, и смысл фразы претерпел некоторые изменения, связанные с дополнительно заложенными содержательными единицами. Возможно, такой перевод все же можно считать удовлетворительным, так как любая фраза субтитрирования является вписанной в контекст и вне его может терять свои лингвистические преимущества.

Примером эквивалентности из кинокартины А. Звягинцева «Левиафан» может быть фраза: «А из нынешних никого нет?». Эту реплику произносит один из второстепенных персонажей, рассматривая портреты лидеров советской эпохи. На французский язык вопросительное

предложение было проведено, как: «Tu as les présidents récents aussi?» [64] (дословно: «У тебя есть современные президенты также?»). Данная фраза являет собой яркий пример эквивалентности лексических единиц, находясь на лингвистическом уровне цели и выполняя только соответствующую функцию. В адаптированной фразе подверглось изменению множество факторов, так как главным для переводчиков было передать только изначальный смысл. Во-первых, реплика из характерно негативной стала положительной. Во французской версии частица «нет» заменена положительным союзом «также» для придания фразе разговорной стилистики. Во-вторых, безличное предложение трансформировалось в неопределенно-личное, так как иноязычный вариант имеет местоимение «tu» (ты). Стоит отметить, что французская грамматика предполагает использование безличных предложений, но в контексте сцены диалога было бы неуместно решение перевода через безличное «est-ce u'il y a» (имеется ли). В-третьих, лексема-лидер фразы «нынешних» также не нашла своего прямого эквивалента и потребовала дополнительного объяснения, поэтому был предложен вариант «les présidents récents» (современные президенты). Русский вариант фразы имеет эллиптический характер, так как слово «президенты» опущено входе разговорного стиля речи, однако, для французского языка использование независимого прилагательного без существительного почти невозможно, поэтому интерпретаторам пришлось увеличить размер лексемы. Таким образом можно сказать, что данная реплика, утратив оригинальные синтаксис и лексический состав, сохранила свои коннотативные и семантические свойства при переводе.

В заключении данного раздела можно привести последнюю реплику из фильма «Лето», которая не демонстрирует клишированные разговорные обороты русской речи, но которая приобрела очень интересную форму во французском варианте. В одном из эпизодов главная героиня Наташа Науменко, жена музыканта Майка произносит такую фразу « Для красоты – белые ночи и мосты» в контексте, когда ее снимает один из почитателей

Майка. Наташа не любит попадать в объективы кинокамеры и таким образом отказывается сниматься, говоря тем самым, что красота в Ленинграде это не она, а белые ночи и архитектура города. Переводчики интерпретировали эту фразу, как «pour ça t'as l'hermitage...» [59], дословно «для этого у тебя есть Эрмитаж», то есть для того, чтобы что-то снять, у «оператора» есть возможность запечатлеть Зимний дворец. В данном случае французы воспользовались синекдохой, объединив в понятии знаменитого на весь мир музея всю красоту Санкт-Петербурга (Ленинграда). Интерпретаторы не стали переводить дословно белые ночи и мосты, потому что для многих иностранцев это ничего бы не сказало о великолепии города, так как это, вероятно, малоизвестные факты о Петербурге, в то время как об Эрмитаже слышали даже в самых отдаленных уголках планеты. Именно поэтому этот музей, не упоминающийся в оригинальной реплике, появляется во французской версии фильма «Лето» и в полной мере сохраняет коннотацию изначальной мысли. Таким образом, посредством анализа переводческой деятельности французской стороны можно четко выявить, что именно Эрмитаж является самой популярной визитной карточкой нашего города.

## **2.2. Переводческая работа над репликами из фильмов К. Серебренникова «Лето», Ю. Быкова «Дурак» и А. Звягинцева «Левиафан»**

В данном разделе будут представлены попытки собственного перевода (по типу субтитрования) реплик из заявленных кинокартин. Не смотря на то, что, как было замечено ранее, над иностранной адаптацией могут работать только носители языка перевода, было бы интересно проработать собственные варианты. Рассмотренные далее реплики будут классифицированы по принципу компрессии и эквивалентности, так как эти два фактора представляют собой объединяющие понятия для всех тонкостей переводческого аспекта в кино.

### 2.2.1. Лингвистическая компрессия

Для первого варианта контекстуальной компрессии реплик была выбрана фраза из фильма «Лето» К. Серебренникова: «Нужно отказаться от кобылы вещей – от материального благополучия, от погони за наживой.». Перевести это высказывание героя Майка Науменко в одной из сцен кинокартины можно так: «Il ne faut pas s'occuper de sécurité matérielle et chercher le profit.» [59] (дословно: «Не нужно беспокоиться о материальном обеспечении и искать наживы»). Обосновать подобный лексический выбор можно несколькими факторами.

Лексемами-лидерами, исполняющими функцию лингвистической цели и ситуации, в данной фразе являются: «отказаться, материальное положение, нажива». Как видно, лексема второстепенного смыслового уровня «кобыла вещей» подверглась компрессии вследствие ее прямой безэквивалентности. При переводе это словосочетание было опущено, а все предложение из положительно-повествовательного было трансформировано в негативно-повествовательное с использованием отрицательных частиц «ne» и «pas». Это было сделано в надежде того, что таким образом во французском переложении фраза сохраняет свою семантическую окраску. Также, лексемы разной эмоциональной направленности, поменявшись местами восполнили коннотативный баланс. Так, положительно направленная лексема «надо» трансформировалась в отрицательную форму при переводе, в то время как эмоционально отрицательно направленный глагол «отказаться» был заменен на французский глагол «беспокоиться», обладающий положительной функцией. Остальной лексический состав реплики был сохранен, найдя свои соответствующие эквиваленты, в том числе и разговорное слово «нажива» было переведено идентичному ему «le profit». В ходе грамматических различий двух языков, синтаксический строй предложения претерпел незначительные изменения. Например, в интерпретированную фразу был вставлен соединительный союз «et» (и), как грамматическая необходимость. С точки зрения субтитрированного

перевода, были учтены все тонкости данного типа лингвистической адаптации: фраза потеряла в своем объеме, что желательно для субтитров, однако, изменила (в меньшую сторону) процент передаваемой коннотации, так как разговорный стиль русской фразы был изменен на более нейтральный, что было неизбежно входе различий между лексическими базами двух языков.

Следующим примером может фраза из той же кинокартины: «Слушай, необычайной силы мысль посетила меня.». Перевод данной реплики, являющий собой фактор сильной компрессии, может быть: «J'ai une idée.» [59] (дословно: «У меня есть идея.»). В данном случае, реплика интерпретируется только с сохранением функции лингвистической цели эквивалентности лексических единиц. Беря во внимание особенности перевода кинокартин посредством только текстово адаптирования аудио дорожки фильма, такое вариант перевода может быть сочтен адекватным, так как в нем остается без изменения лексема-лидер «идея», имеющая свой прямой эквивалент в языке перевода. Вспомогательная информация реплики-реципиента, исполненная при помощи высокопарного стиля, допускается быть опущенной, так как не несет в себе никакого смысло-лидирующего контекста. При субтитрированном переводе красивые и сложнопереводимые элементы реплик героев могут быть трансформированы в их «простые» аналоги, входе тенденции стремления субтитра к простоте по своей форме. Стоит отметить, что также данное предложение, потеряв свой оригинальный эмоциональный фон, не претерпела семантических изменений. Так, зритель понимает смысл всего произнесенного на экране, долго не читая большой текстовый объем и не теряя тем самым часть визуального составляющего картины.

Последним компрессионным вариантом перевода реплик может быть фраза из кинофильма «Дурак» Ю. Быкова: «Да помолчи, сказала, Матвеич!» [60]. При субтитрировании на французском языке это предложение может приобрести сильно сокращенную форму: «Tais-toi!» (дословно: «Замолчи!»). В данном случае подобные лексические

сокращения можно считать приемлемыми, так как исключенные элементы реплики не имеют смысловых лидирующих позиций. Нужно заметить, что тем не менее, фраза сохраняет функцию лингвистической эквивалентности. Стоит подчеркнуть, что данное исходное русское обращение, применимое в речи формы диалога и используемое его адресантом может быть не понятно франко-язычному зрителю, так понятие «отчества» не существует в языке-реципиенте. Также, вводное по синтаксической конструкции слово «сказала», в позиционно представленном варианте, применимо исключительно в разговорной речи. Оно не несет в себе смысло-различительной функции и тоже может быть опущено.

### **2.2.2. Вопрос эквивалентности при переводческом опыте**

Первым вариантом перевода реплик, являющим собой пример безэквивалентности прямых лексических единиц языка-рецептора может быть фраза из фильма «Левиафан» А. Звягинцева: «На кудыкину гору!» [61]. Эта фраза произносится главной героиней фильма, когда ее спрашивают о том, куда она собирается идти. Одним из вариантов перевода данной фразеологической единицы русского языка может быть фраза, также содержащая фразеологические элементы, например: «Où le vent me porte!» (дословно: «Куда ветер меня несет!»). При таком варианте интерпретирования реплика сохраняет все свои оригинальные свойства коннотации и семантики, раскрывая идентичную смысловую составляющую. Однако, синтаксис-рецептор не передается во фразе-реципиенте, что можно счесть незначительным, понимая сложность переводимого момента и факт лингвистических расхождений двух языков.

Следующим примером работы с переводом реплик можно привести фразу из того же фильма: «Димон, Паш, давайте!» [61]. Во французской версии данное предложение может иметь такую упрощенную лингвистическую форму: «Allez-y!» (дословно: «Идите сюда»). Такой вариант адаптации может быть приемлем при условии контекстуальных составляющих, так как данная реплика произносится в момент, когда

главный герой Николай приглашает своих друзей подойти к нему и выпить «за здоровье». В русском разговорном языке глагол «давайте» может иметь визуальное использование в значении «подходить» или «идти», поэтому предложенный перевод может считаться эквивалентно корректным. Стоит отметить, что в данной реплике-рецепторе обращения были опущены, в силу того, что, благодаря визуальному составляющему кинокартины, зритель поймет о ком идет речь и перевод русских имен не имеет смысла. Так реплика становится короче и занимает меньшую площадь на экране, что увеличивает процент увиденного смотрящим.

Также в одной из сцен главная героиня Лиля из «Левиафана» произносит такую фразу: «Это я во всем виновата!» [61]. Данное предложение имеющее эмоциональную окраску сожаления, в русском разговорном языке является каузативным, однако, к фразеологической единице причислить его нельзя. Коннотативное понимание русского языка помогает выбрать наиболее подходящую стратегию перевода. Таким образом, для французского языка можно предложить вариант: «C'est ma faute!» (дословно: «Это моя ошибка!»). Французская версия не является примером полного параллелизма из-за потери исходного синтаксического строя. Но такой вариант адаптации в полной мере сохраняет оригинальную семантику реплики и выполняет лингвистические функции цели, ситуации и сообщения эквивалентности.

Последним примером собственного перевода может послужить фраза из фильма «Дурак» Ю.Быкова: «Ты, парень, зубы-то не точи» [60]. Словосочетание русского языка «точить зубы» в значении «злиться» является безэквивалентной единицей во французском. Поэтому, наиболее подходящим вариантом адаптации русского разговорного выражения может быть: «Et toi, mec, ne t'énerve pas» (дословно: «А ты, парень, не злись»). С точки зрения синтаксического рассмотрения, такой перевод является полным параллелизмом относительно оригинальной фразы, так как все лексические единицы в адаптированной версии заняли свои исходные места. Коннотативно и семантически французская фраза также

соответствует русской, так как слова-лидеры «mes» и «s'énervé» относятся к разговорному стилю и в полной степени раскрывают эмоциональный фон, лингвистически выполняя эквивалентные функции цели коммуникации, ситуации, сообщения и языковых знаков. Таким образом, реплика, имеющая сложную безэквивалентную лексему может иметь в переводе на французский язык полную по всем аспектам интерпретацию.



## Выводы по II главе

В первой части данной главы были проанализированы конкретные примеры субтитрированного перевода реплик с русского языка на французский на базе художественных фильмов К. Серебренникова «Лето», Ю. Быкова «Дурак» и А. Звягинцева «Левиафан». Рассмотрены примеры были под углом лингвистической эквивалентности и компрессионных изменений аудио-текста при его переложении на субтитр.

Во второй части данной главы были предложены собственные варианты интерпретирования на французский язык фраз, представленные в тех же фильмах и содержащие разговорную речь и безэквивалентные лексемы. Классификация случаев перевода кино-текста была произведена по принципу первой части.

Таким образом, в данной главе был рассмотрен практический подход к сложному переводоведческому вопросу интерпретирования иностранных кинокартин.

## Заключение

В данной работе, поставленные цели и задачи были выполнены. Была выделена специфика кинематографического перевода, а также были рассмотрены особенности и сложности иностранного субтитрования. На базе кинокартин К. Серебренникова «Лето», Ю. Быкова «Дурак» и А. Звягинцева «Левиафан» были выделены и проанализированы характерные случаи разговорной лексики русского языка с коннотативной и семантической точек зрения.

В ходе работы, посредством примеров, была подтверждена большая лингвистическая важность корректного и коннотативно верного перевода, который безусловно требует высокой квалификации интерпретатора в связи с трудностями семантических принадлежностей исходного языка и языка перевода.

Стоит подчеркнуть, что вопрос киноперевода в наше время крайне важен, так как в XXI веке киноискусство имеет все большее и большее развитие и распространение. Интерпретация оригинального аудио-текста в таком случае становится необходимостью для того, чтобы картина какой-либо страны могла получить признание во всем мире, как, например, работа К. Серебренникова «Лето», которая без плодотворной и качественной работы переводчиков могла бы потерять многие шансы на получение «Золотой пальмовой ветви» в Каннах в 2018 году.

Таким образом, интерпретация кинолент имеет свои тонкие особенности и разновидности, становясь одним из самых перспективных лингвистических направлений XXI века.

## **Методические рекомендации по практическому применению результатов исследования**

Результаты данной работы могут представлять интерес при применении прикладных навыков начинающих работников перевода кинофильмов. Результаты данной работы могут быть использованы лингвистами-интерпретаторами при их производственной деятельности, связанной непосредственно с русским и французским языками.

Также, примеры, приведенные в данной работе, могут быть полезны при изучении некоторых филологических понятий, таких как «семантика» и «коннотация». Стоит подчеркнуть, что реплики кинокартин, использованные при исследовании, являют собой многочисленные модели узувального уровня двух заявленных языков и способы их перевода, что, разумеется, несет в себе определенную значимость для продолжения изучения лингвистической сферы, связанной с различными типами киноинтерпретирования.

## Список использованной литературы

1. Алексеева И.С. Введение в переводоведение: учебное пособие для филологических и лингвистических факультетов вузов. – Санкт-Петербургский гос. ун-т . – 4-е изд., стер. – М.: АКАДЕМИЯ; СПб.: Филологический ф-т СПбГУ, 2010 . – 368 с.
2. Бархударов Л.С. Язык и перевод. Вопросы частной и общей теории перевода. – М.: Международные отношения, 1975. – 240 с.
3. Виссон Л. Синхронный перевод. – М.: Р.Валент, 1999. – 271 с.
4. Влахов С. Флорин С. Непереводимое в переводе. – М.: Международные отношения, 1986. – 416 с.
5. Вопросы теории художественного перевода. – М.: Художественная литература, 1971. – 254 с.
6. Гак В. Г., Григорьев Б. Б. Теория и практика перевода. – М., 2000
7. Галь Н. Слово живое и мертвое: из опыта редактора и переводчика. – М.: Международные отношения, 2001.
8. Гарбовский Н.К. Теория перевода. – М.: Изд-во МГУ, 2004.
9. Горшкова В. Е. Техника перевода в кино: дублирование // Вестн. Иркут. гос. лингвист. ун-та. Серия: Лингвистика. 2005. No 7: Вопросы теории и практики перевода. С. 30–43.
10. Горшкова В.Е. Перевод в кино: монография. – Иркутск: ИГЛУ, 2006. – 278 с.
11. Горшкова В.Е. Особенности перевода фильма с субтитрами Особенности перевода фильмов с субтитрами // Вестник Сибирского государственного аэрокосмического университета имени академика М.Ф.Решетнева. – Красноярск, 2006. – Вып.3 (10). – С.141-144.
12. Кинословарь в двух томах. / М.: Советская энциклопедия. Зав. редакцией канд. искусствоведения О.Н. Кайдалова, 1966. Том 1.
13. Комиссаров В.Н. Теория перевода (лингвистические аспекты): Учеб. для ин-тов и фак. иностр. яз. – М., 1990.

14. Комиссаров В.Н. Современное переводоведение. 3-е изд., стер. – М.:Р.Валент, 2017. – 408 с.
15. Комиссаров В.Н. Лингвистика перевода. – М.: ВШ, 1980.
16. Комиссаров В.Н. Лингвистика перевода. – М.: Международные отношения, 1980. – 167 с.
17. Комиссаров В.Н. Общая теория перевода. – М.: ЧеРо, 1999.– 133 с.
18. Крупнов В.Н. В творческой лаборатории переводчика. – М.: Международные отношения, 1976. – 192 с.
19. Крысин Л.П. Толковый словарь иноязычных слов [Электронный ресурс]. — М.: Эксмо, 2008.- . - Режим доступа : <https://slovari.yandex.ru/>, свободный. – Загл. с экрана
20. Кудряшов В.С. Семантико-прагматический аспект переводареалий//Тетради переводчика. – М.: Высшая школа, 1989. Вып. 23. – С.40-48.
21. Латышев Л.К.Курс перевода (эквивалентность перевода и способы ее достижения). – М.: Международные отношения, 1981. – 247 с.
22. Лилова А. Введение в общую теорию перевода. – М.: Высшая школа, 1985. – 256 с.
23. Матасов Р.А. Перевод кино/видео материалов: лингвокультурологические и дидактические аспекты: дис. ... канд. филол. наук / Матасов Р.А.; Моск. гос. ун-т. им. М.В. Ломоносова – М., 2009.
24. Миньяр-Белоручев Р. К. Последовательный перевод. М.: Изд-во Мин-ва обороны СССР, 1969.
25. Найда Ю. К науке переводить. - В сб.: Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. М.: Междунар. отношения, 1978, с. 114-135.
26. Николаева Т. М. Лингвистика текста: Современное состояние и перспективы // Новое в зарубежной лингвистике. – М.: Прогресс, 1978. Вып. 8: Лингвистика текста.

27. Нуриев В.А. Адекватность перевода как лингвистическая проблема // Вестник ВГУ, серия «Лингвистика и межкультурная коммуникация». – 2003. – № 1. – С. 80-87
28. Обучение аудиовизуальному переводу Т.В. Привороцкая, С.К. Гураль 2016 (172-)
29. Паршин А. Теория и практика перевода.- М.: Русский язык, 2000. – 161 с.
30. Рецкер Я.И. Теория перевода и переводческая практика. – М.: Международные отношения, 1974. – 216 с.
31. Топер, П.М. Перевод в системе сравнительного литературоведения / П.М. Топер. М. : Наследие, 2000. - С. 254
32. Тураева З. Я. Лингвистика текста. Текст: структура и семантика. – М.: Просвещение, 1986. – 126 с.
33. Тюленев С.В. Теория перевода: Учебное пособие. – М.: Гардарики, 2004. – 336 с.
34. Федоров А.В. Основы общей теории перевода. – М.: Высшая школа, 1983. – 303 с.
35. Чужакин А. Мир перевода-7. Общая теория перевода и переводческой скорописи. – М.: Изд-во Р.Валент, 2002. – 160 с.
36. Швейцер А.Д. Перевод и лингвистика. М.: Воениздат, 1973, с. 63-66.
37. Швейцер А.Д. Теория перевода: Статус, проблемы, аспекты. М., 1988. - С. 215.
38. Arntz R. Terminological Equivalence and Translation // Sonneveld H., Loening K. Terminology: applications in interdisciplinary communication. — Amsterdam: John Bendjamins, 1993. — P. 5—19.
39. Koller W. The Concept of Equivalence and the Object of Translation Studies, 1995. — Target 1 (2). — P. 191—222.
40. Mounin G. Les problèmes de la traduction. Paris, 1963, pp. 3 – 9.
41. Demesmay C. Le problème de l'identité culturelle dans la tradition libérale 2001, pp. 112-115.

## Интернет-источники

42. [Электронный ресурс] – Режим доступа. – URL: <http://do.znate.ru/docs/index-24157.html?page=22> – (дата обращения 13.02.2019)
43. [Электронный ресурс] – Режим доступа. – URL: [https://studopedia.su/15\\_166582\\_osobnosti-perevoda-tekstov-prinadlezhashchih-k-razgovorno-bitovomu-stilyu.html](https://studopedia.su/15_166582_osobnosti-perevoda-tekstov-prinadlezhashchih-k-razgovorno-bitovomu-stilyu.html) – (дата обращения 18.03.2019)
44. [Электронный ресурс] – Режим доступа. – URL: <https://scienceforum.ru/2015/article/2015008824> – (дата обращения 09.02.2019)
45. [Электронный ресурс] – Режим доступа. – URL: <http://study-english.info/article069.php> (дата обращения 28.04.2019) <https://medium.com/@estimsu/перевод-фильмов-как-это-делается-319e061cbaf5> – (дата обращения 12.04.2020)
46. [Электронный ресурс] – Режим доступа. – URL: <https://vc.ru/story/25642-translation-business> – (дата обращения 12.04.2020)
47. [Электронный ресурс] – Режим доступа. – URL: [http://pnu.edu.ru/media/filer\\_public/2013/04/12/komissarov.pdf](http://pnu.edu.ru/media/filer_public/2013/04/12/komissarov.pdf) – (дата обращения 15.04.2020)
48. [Электронный ресурс] – Режим доступа. – URL: <http://pglu.ru/upload/iblock/c73/p50020.pdf> – (дата обращения 03.03.2020)
49. [Электронный ресурс] – Режим доступа. – URL: <https://studfile.net/preview/5255029/page:19/> – (дата обращения 03.03.2020)
50. [Электронный ресурс] – Режим доступа. – URL: <https://studfile.net/preview/5255029/page:20/> – (дата обращения 03.03.2020)
51. [Электронный ресурс] – Режим доступа. – URL: <http://study-english.info/equivalence.php> – (дата обращения 04.03.2020)
52. [Электронный ресурс] – Режим доступа. – URL: <https://www.toptr.ru/library/translation-truth/istoriya-perevoda-v-kinematografe-kak-voznikla-neobxodimost-v-perevode,-i-kakim-on-stal.html> – (дата обращения 18.02.2020)

53. [Электронный ресурс] – Режим доступа. – URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Быков,\\_Юрий\\_Анатольевич](https://ru.wikipedia.org/wiki/Быков,_Юрий_Анатольевич) – (дата обращения 15.04.2020)
54. [Электронный ресурс] – Режим доступа. – URL: <https://bigenc.ru/linguistics/text/3490541> – (дата обращения 05.02.2020)
55. [Электронный ресурс] – Режим доступа. – URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Дурак\\_\(фильм\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Дурак_(фильм)) – (дата обращения 16.10.2019)
56. [Электронный ресурс] – Режим доступа. – URL: <http://journals.openedition.org/labyrinthe/867> – (дата обращения 14.03.2020)
57. [Электронный ресурс] – Режим доступа. – URL: <https://doi.org/10.4000/labyrinthe.867> – (дата обращения 14.03.2020)

### **Материал исследования**

58. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=9KOWuSoinfo>
59. URL: <https://gidonline.io/film/leto/>
60. URL: <https://gidonline.io/film/durak/>
61. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=8li16lqdKBM>
62. URL: [http://www.allocine.fr/film/fichefilm\\_gen\\_cfilm=230296.html](http://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=230296.html)
63. URL: [http://www.allocine.fr/film/fichefilm\\_gen\\_cfilm=263780.html](http://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=263780.html)
64. URL: [http://www.allocine.fr/video/player\\_gen\\_cmedia=19547488&cfilm=228247.html](http://www.allocine.fr/video/player_gen_cmedia=19547488&cfilm=228247.html)