

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
«Тольяттинский государственный университет»

Гуманитарно-педагогический институт

(наименование института полностью)

Кафедра «Теория и практика перевода»

(наименование кафедры)

45.03.02 Лингвистика

(код и наименование направления подготовки, специальности)

Перевод и переводоведение

(направленность (профиль)/специализация)

## БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

на тему Приемы передачи национально-культурной специфики в переводе  
кинофильма «Чародеи» с русского на английский язык

Студент

С.С. Нагиева

(И.О. Фамилия)

(личная подпись)

Руководитель

С.М. Вопияшина

(И.О. Фамилия)

(личная подпись)

**Допустить к защите**

Заведующий кафедрой к.ф.н., доцент С.М. Вопияшина

(ученая степень, звание, И.О. Фамилия)

(личная подпись)

«    »      20     г.

Тольятти 2017

## Аннотация

**Актуальность** выбранной темы определяется тем, что в настоящий момент существует мало исследований, касающихся приемов передачи национально-культурной специфики художественных фильмов с помощью субтитрованного перевода.

**Объектом исследования** текст художественного фильма «Чародеи» на английском и русском языках, **предметом** – национально-культурная специфика фильма «Чародеи» и приемы ее передачи с русского на английский язык.

**Цель** работы – определить особенности передачи культурно-специфической информации фильма «Чародеи» с помощью субтитрованного перевода.

В соответствии с целью исследования ставятся следующие **задачи**: определить жанрово-стилистические и лингвостилистические особенности текста художественного произведения; изучить специфику перевода художественных фильмов; выявить национально-культурную специфику художественного фильма «Чародеи»; осуществить сопоставительный лингвостилистический анализ текста фильма «Чародеи» на английском и русском языках; рассмотреть особенности субтитрованного перевода культурно-специфической информации фильма «Чародеи» с русского на английский язык.

**Материалом исследования** послужили оригинальный текст произведений Р. художественного фильма «Чародеи» на русском языке, а также текст его субтитрованного перевода на английский язык.

Для решения поставленных задач были использованы следующие **методы исследования**: 1) методы анализа и синтеза, с помощью которых был собран и обобщен теоретический материал по исследуемой теме, а также подведены итоги исследования; 2) метод сплошной выборки; 3) метод лингвостилистического анализа; 4) статистический метод; 5) сравнительно-сопоставительный метод, благодаря которому соотнесены лингвостилистические средства, используемые в текстах художественных произведений на русском и английском языках, выявлены их общие и отличительные черты, а также обоснована необходимость применения трансформаций при переводе.

**Практическая значимость** работы состоит в том, что полученный материал можно применять в учебных целях, а также практической деятельности переводчика.

**Структура.** Работа состоит из введения, двух глав, заключения, списка использованной литературы.

**Список использованной литературы** включает 59 научных источников, из них одиннадцать на иностранном языке.

**Общий объем** работы составляет 69 страниц.

## Оглавление

	стр.
Введение.....	3
Глава 1. Теоретические основы изучения текстов художественных произведений.....	6
1.1. Определение понятия художественный текст.....	6
1.2. Художественный фильм как текст.....	9
1.3. Перевод кинофильмов как отдельный вид перевода.....	14
1.4. Культурно-специфическая информация художественного текста и особенности ее перевода .....	21
Выводы по первой главе.....	29
Глава 2. Приемы передачи национально-культурной специфики в переводе кинофильма «Чародеи» с русского на английский язык.....	31
2.1. Фильм «Чародеи» как художественное произведение .....	31
2.2. Репрезентация национально-культурной информации в фильме «Чародеи».....	34
2.3. Приемы перевода национально-культурной информации фильма «Чародеи» с помощью субтитров.....	46
Выводы по второй главе.....	56
Заключение.....	58
Ссылки.....	60
Список использованной литературы.....	65

## Введение

В современном многонациональном и многокультурном обществе проблемы взаимодействия языка и культуры определяют основные принципы сосуществования. Цивилизация активно сближает разные культуры, иногда игнорируя национальные различия. Тем не менее, в процессе непосредственного и опосредованного общения – люди руководствуются культурным фондом, который сформировался у них в условиях жизни в той или иной культурной и социальной среде. Обращаясь к процессу опосредованного общения (через искусство, архитектуру, театр, кино, художественный, научный или публицистический), стоит уделить особое внимание художественному стилю как особому виду культурной и межкультурной коммуникации.

Художественное произведение всегда создается человеком для человека. Целью автора художественного текста является донести до читателя свой замысел с использованием большого количества эмоционально-эстетической информации, заставить читателя переживать вместе с героями произведения и, в конце концов, вынести из прочитанного урок.

К сожалению, в современном мире, люди все реже стали обращаться к книгам и все чаще предпочитают смотреть фильмы. Именно поэтому экранизация культовых романов или других произведений литературы набирает особую популярность. В связи с этим возникает вопрос, можно ли считать экранизацию литературного произведения художественным текстом? Возможно ли передать все национально-культурные особенности, которые вложил автор в свое произведение на другой язык? В исследовании данных вопросов и поиске ответов на них заключается **актуальность** данной работы.

**Объектом** исследования является перевод художественного фильма «Чародеи», а **предметом** – приемы передачи национально-культурной специфики фильма «Чародеи» в его переводе с русского на английский язык.

Основная **цель исследования** – описать основные приемы передачи культурно-специфической информации в кинотексте «Чародеи» на английский язык. Данная цель определяет следующие **задачи**:

- 1) дать определение понятию «художественный текст»,
- 2) описать художественный фильм как художественное произведение,
- 3) рассмотреть перевод кинофильмов как отдельный вид перевода,
- 4) описать культурно-специфическую информацию художественного текста,
- 5) выявить языковые средства репрезентации культурно-специфической информации кинофильма «Чародеи»,
- 6) сопоставить тексты оригинала и перевода фильма «Чародеи» с русского на английский язык.

Для решения поставленных задач были использованы следующие *методы исследования*:

- методы анализа и синтеза,
- метод лингво-стилистического анализа,
- метод сплошной выборки,
- сравнительно-сопоставительный метод,
- статистический метод.

*Методологической основой* исследования послужили труды И.В. Арнольд, И.Р. Гальперина, Ю.М. Лотмана, Н.Ф. Алефиренко, А.С. Мамонтова, Л.Л. Нелюбина, В.Н. Виноградовой, Н.С. Валгиной, А.Н. Васильевой и других.

*Материалом исследования послужил* художественный фильм «Чародеи», а в частности, стилистические приемы и другие национально-культурные компоненты данного фильма (общим объемом 434 единицы).

*Практическая ценность* работы состоит в том, что полученные в ходе исследования сведения позволяют соответствующим образом расширить понимание глубинной структуры художественного произведения, а также понимания художественного фильма с точки зрения текста. Методика, использованная в данном исследовании, может стать основой для анализа лексики с национально-культурным значением в художественном произведении. Полу-

ченный материал можно применять в учебных целях, а также практической деятельности переводчика.

### ***Структура и основное содержание работы.***

Логика исследования и последовательность решения поставленных задач обусловили структуру работы, которая состоит из введения, двух глав, заключения, списка использованной литературы.

***Во введении*** обосновывается выбор темы и ее актуальность, определяются объект и предмет исследования, характеризуются цели, задачи, методы, практическая значимость исследования.

***В первой главе «Теоретические основы исследования текстов художественных произведений»*** дается понятие определения «художественный текст» и «художественный фильм как текст», характеризуются основные лингвостилистические особенности художественных текстов в теоретических трудах отечественных и зарубежных лингвистов, при этом внимание фокусируется на выявлении жанровых, лингвистических и стилистических культурно-специфических характеристиках художественных произведений. В первой главе также определяется понятие «субтитрированный перевод» и выявляются его основные особенности.

***Вторая глава «Приемы передачи национально-культурной специфики в переводе фильма «Чародеи» с русского на английский язык»*** посвящена рассмотрению фильма «Чародеи» с точки зрения художественного произведения. В главе проводится жанрово-композиционный и лингвостилистический анализ фильма «Чародеи», определяется с помощью каких стилистических средств осуществляется репрезентация культурно-специфической информации в данном фильме, а также выявляются основные приемы передачи национально-культурной специфики фильма.

***В заключении*** обобщаются результаты исследования.

***Список использованной литературы*** включает 59 научных источников, из них одиннадцать на иностранном языке.

# **Глава 1. Теоретические основы изучения текстов художественных произведений**

## **1.1. Определение понятия «художественный текст»**

В современной лингвистике понятие «текст» представляет собой многогранное и разноплановое явление, продукт устной или письменной речи, «последовательность вербальных знаков», и поэтому становится полноправным объектом лингвистических исследований.

И.Р. Гальперин дает следующее определение понятию «текст»: «текст – это произведение речетворческого процесса, обладающее завершенностью, объективированное в виде письменного документа произведение, состоящее из названия и ряда особых единиц, объединенных разными типами лексической, грамматической, логической, стилистической связи, имеющее определенную целенаправленность и прагматическую установку» [Гальперин, 2012, с. 45]. В русском языке существует пять стилей текста, четыре из которых являются книжными: официально-деловой; публицистический; научный; художественный. Пятым стилем в русском языке является разговорный. В данной работе мы обращаемся к одному из самых сложных для понимания стилей текста - художественному. Художественный стиль используется во всех литературных произведениях.

Художественный текст – это часть текстовых описаний в ролевых материалах. В них не может быть игровых и игромеханических данных. Художественный текст часто написан с позиции обывателя о литературных фрагментах отдельных сторон мира. Художественные тексты создают атмосферу, разжигают воображение читателей, помогают погрузиться в текст. Например, к художественному стилю можно отнести стихотворения, рассказы, романы, поэмы и многие другие жанры литературы. Многие классики российской литературы использовали в своих произведениях именно художественный стиль.

Художественным текстам свойственна целостность. Это означает, что разные категории текста взаимосвязаны между собой и образуют единую структуру. Кроме этого, «художественный текст всегда должен иметь идею и основную мысль автора. Часто из такого текста сложно выделить даже отдельное предложение, из-за которого может потеряться смысл всего произведения» [Гальперин, 2012, с. 56].

Художественное произведение всегда имеет адресанта и заключает в себе определенную информацию. Данная информация, тем не менее, может изменяться в зависимости от особенностей восприятия читателя, из-за того, что у адресанта отсутствует необходимый жизненный опыт, или он имеет другое мнение по поводу описываемого факта, предмета или события. С помощью литературоведческого анализа художественного текста, можно понять, что конкретно хотел донести автор до читателей.

Художественный текст – это произведение, написанное человеком и показывающее его отношение к тому или иному явлению либо к событию.

Прежде всего, он относится к художественному стилю. Из этого вытекает ряд особых признаков.

Художественный текст практически всегда богат эпитетами, метафорами, сравнениями, на которых строится образ героя или явления, о котором идет речь в произведении. У каждого автора эти средства свои. Именно благодаря им можно узнать, кто написал то или иное произведение.

Кроме этого, художественный текст всегда эмоционален. Он не только передает эмоции и чувства своего автора, но и вызывает их у читателя. Достаточно часто описания в художественном тексте используются для того, чтобы передать настроение автора. В тексте выражается фантазия литератора, его умение подать ту или иную информацию, свои чувства и ощущения, чего нельзя увидеть в нехудожественном тексте, например, в научной статье или в деловом документе, будь то заявление, расписка или автобиография.

Художественное произведение всегда кому-либо адресовано и несет особую информацию, которая иногда может восприниматься по-разному.



Причиной тому может быть отсутствие определенного жизненного опыта у читателя, наличие другой точки зрения и прочие факторы.

Согласно Ю.М. Лотману, художественному тексту свойственны следующие признаки:

1. Выраженность.

«Текст зафиксирован в определенных знаках и в этом смысле противостоит внетекстовым структурам, которые не зафиксированы в знаковой форме. Для художественной литературы это в первую очередь выраженность текста знаками естественного языка» [Лотман, 1998, с. 64].

2. Отстраненность.

«В этом отношении текст противостоит, с одной стороны, всем материально воплощенным знакам, не входящим в его состав, по принципу включенности – невключенности» [Лотман, 1998, с. 64].

3. Структурность. «Текст не представляет собой простую последовательность знаков в промежутке между двумя внешними границами. Тексту присуща внутренняя организация, превращающая его на синтагматическом уровне в структурное целое» [Лотман, 1998, с. 63]. Исходя из этого, для того, чтобы признать художественным текстом некую совокупность выражений естественного языка, следует убедиться в том, что они имеют некоторую структуру вторичного типа, например, на организации художественного уровня.

Одной из главных черт художественного произведения является наличие большого количества выразительных средств.

Выразительные средства нужны для того, чтобы сделать речь ярче, красочнее, эмоциональнее, для того, чтобы придать тексту авторское своеобразие, донести самые тонкие мысли или образы. Одним из приемов создания художественного текста является анафора или единоначалие. Анафора нужна для того, чтобы передать суть, мысли текста.

«Выделить определенную мысль в тексте помогает эпифора - единая концовка предложений. Она может быть лексической (повторяется одно сло-

во) или семантической (повторяется синоним)» [Гальперин, 2012, с. 92]. Используя некоторые средства выразительности, можно придать своей речи ироничное значение, подчеркнуть комичность, карикатурность персонажа. Помогает этому гротеск.

«Средства выразительности помогают выразить свое отношение к предмету, не называя напрямую его качеств. Помогает этому ирония (иносказание). Преувеличение в литературе называется гиперболой. Она также призвана усиливать выразительность речи. (Я миллион раз ему звонил, но он так и не взял трубку)» [Гальперин, 2012, с. 93]. В противовес гиперболе употребляют литоту, преуменьшение. Довольно популярное сегодня вульгарное выражение «ниже плинтуса» построено при помощи литоты. Сравнения в литературе - прием, говорящий сам за себя. Это прием, который позволяет «устанавливать похожесть или различие между двумя предметами или явлениями. В сравнении есть основной образ, в котором заключен смысл всего высказывания, и присоединяемый при помощи союза образ дополнительный» [Гальперин, 2012, с. 84].

Объединить противоположные понятия в тексте, с целью усиления образности, позволяет оксюморон. [Гальперин, 2012, с. 91].

Благодаря стилистическому и литературоведческому анализу можно более точно понять, что именно хотел донести до читателя автор, зачем он использовал те или иные языковые средства и что, собственно говоря, подтолкнуло его к написанию того или иного текста.

## **1.2. Художественный фильм как текст**

Художественный фильм - произведение киноискусства, которое в своей основе имеет сюжет, воплощенный в сценарии и интерпретируемый режиссёром, который создаётся с помощью игры актёров, режиссёрского, операторского и других искусств.

В более общем смысле под художественным фильмом понимается фильм как результат художественного творчества, создаваемый не только с помощью актёрской игры, но и любыми другими средствами, например, с помощью средств мультипликации. Такой фильм может быть создан и в формах документального и научно-популярного фильма [Скляревская, 2013, с. 64].

Существуют различные точки зрения на соотношение понятий фильма, кинотекста, кинодискурса. В лингвистике последние подчас различаются на основании интерпретации кинотекста, близкой к его отождествлению со сценарием: «художественный фильм является родовым понятием по отношению к понятию кинотекст» [Скляревская, 2013, с. 67].

«Художественный фильм включает в себя неисчисляемое множество вербальных и невербальных компонентов, тогда как кинотекст сосредотачивается на языке и рассматривает элементы речи. Лингвистическая система в кинотексте превалирует, тогда, как нелингвистическая система подробно рассматривается в кинодискурсе» [Скляревская, 2013, с. 67].

М. А. Ефремова дает более «технологическое» определение: «кино-текст является особым видом текста, который целесообразно определять как связное, цельное и завершённое сообщение, выраженное при помощи вербальных (лингвистических) и невербальных (иконических и/или индексальных) знаков, организованное в соответствии с замыслом коллективного функционально дифференцированного автора при помощи кинематографических кодов, зафиксированное на материальном носителе и предназначенное для воспроизведения на экране и аудиовизуального восприятия зрителями» [Ефремова, 2004, с. 45].

У кинематографа, как и у литературы, существуют изменяющиеся, свойственные каждой эпохе стандарты. «Если оценивать парадигмы, имевшие успех в различные периоды, с точки зрения уровня интеллектуальности, очевидно отсутствие какого-то однозначного тренда» [Яковлев, 2012, с. 22]. Невозможно определенно сказать, что зритель становится менее, или, наобо-

рот, более, восприимчив к интеллектуальным фильмам. «Кассовыми в разное время становились нуар, неореализм; в СССР массовый зритель был у фильмов, вполне претендующих на звание «сложных», причем это не говорит о том, будто советский зритель вообще был высокоинтеллектуален» [Яковлев, 2012, с. 23].

Экранизация - это интерпретация других видов искусства, например, прозы, поэзии, драмы, балеты средствами кино.

С самого своего появления кинематограф обращается к литературе как бесчисленному источнику сюжетов и персонажей. Уже в 1902 году в числе фильмов феерий Ж. Мельеса были экранизации «Робинзон Крузо» и «Гулливер».

Первый русский игровой фильм «Стенька Разин» (1908) – экранизация популярной песни «Из-за острова на стрежень». С помощью экранизаций литературных произведений киноискусство находило новые пути, разрабатывало новые жанры, например кинороман, киноповесть, киноновелла.

Однако во время создания экранизации, иногда приходится изменять объем, композицию, а иногда даже жанр произведения, сокращать или увеличивать количество героев. Главной проблемой создания экранизации является противоречие между желанием режиссера «придерживаться чистого иллюстрирования литературного или иного первоисточника, буквального его прочтения и уходом в большую художественную независимость» [Ефремова, 2004, с. 58].

При экранизации режиссёр иногда отказывается от второстепенных сюжетных линий, деталей и героев, или, наоборот, вносит в сюжет эпизоды, которых не было в оригинальном произведении, но которые, с точки зрения режиссёра, лучше передают основную мысль произведения по средствам кинематографа. «Оптимальной» экранизацией принято считать такую экранизацию, когда целью режиссёров является создание экранной аналогии первоисточника. Когда при переводе его на язык сохраняется основная идея произведения.

При экранизации «философской» прозы часто возникают проблемы из-за того, что режиссёры зачастую не хотят интерпретировать «сложные» фильмы, которые далеки от стандарта, и не стремятся достичь параметров, адекватных для массового понимания, имеют единую природу. «Кинотекст обладает средствами, позволяющими конструировать смыслы любой сложности, проблема лишь во взаимодействии автора и зрителя» [Виноград, 2010, с. 68].

Итак, возникает вопрос: можно ли считать фильм художественным произведением. Для ответа необходимо выявить основные черты, свойственные художественному тексту.

Во-первых, как у автора художественного произведения, так и у автора фильма, существует определенная идея, которую он пытается раскрыть средствами литературы или кинематографа. У каждого художественного текста есть фабула, то есть структура. К настоящему времени под фабулой понимают «воссозданные в произведении события, которые соединены временной последовательностью и логической, причинно-следственной связью» [Виноград, 2010, с. 47]. Другими словами, фабула представляет собой основу произведения, некий план, в котором одно событие логически вытекает из другого. Аналогичная ситуация происходит и при экранизации. Ни один художественный фильм не существует без фабулы. Все события, которые происходят в фильме, так или иначе логически связаны, и опущение одного события неизбежно приведет к потере смысла и идеи.

Во-вторых, каждое художественное произведение имеет экспозицию, то есть структуру. «Экспозиция включает в себя: завязку, то есть событие, которое является началом действия, кульминацию - наивысшую точку напряжения в развитии действия и развязку - исход событий, итоговый момент в создании художественного конфликта. Развязка всегда прямо связана с действием и как бы ставит окончательную смысловую точку в повествовании» [Кожин, 2013, с. 55]. Если мы обратимся к художественному фильму, то в нем неизбежно присутствует экспозиция. Любой художественный фильм

имеет завязку, кульминацию и развязку, без этого он не был бы понятен зрителю, и тогда, такой фильм невозможно было бы считать художественным произведением.

Следующая черта художественного произведения – это наличие персонажей, героев этого произведения. Они могут быть главные или второстепенные. В художественном произведении может быть даже всего один герой, от лица которого ведется повествование. Всякий художественный фильм имеет героев. Без них невозможно было бы создать сюжет, раскрыть идею автора, да и в целом, создать экранизацию. Безусловно, существуют фильмы, в которых отсутствуют персонажи, но тогда, такие фильмы нельзя назвать художественными. Это будут документальные фильмы о природе или научные фильмы, в которых описывается, например, космос, галактика или мировой океан.

Ну и наконец, художественный стиль, а соответственно и художественный текст, подразделяется на жанры. Литературное произведение художественного стиля может представлять собой трагедию или комедию, сказку или роман, драму или фарс. Эта же жанровая разновидность свойственна и художественным фильмам. У каждого зрителя есть свой любимый жанр фильма. Некоторые предпочитают *horror* (ужасы), например, *Сияние*, *Ночь мертвецов*, *Судный день*. Кто-то предпочитает комедии, такие как, *Бриллиантовая рука*, *Любовь и голуби*, *Приключения Шурика*, *Чародеи* или же драмы, например, *Лунный свет*, *Молчание*, *Юнона и Авось*.

Каждый писатель или режиссер имеет жанр, в котором он предпочитает писать или снимать фильмы. Например, известный писатель Стивен Кинг знаменит своими рассказами в жанре *horror*: *Кладбище домашних животных*, *Лунатики*, *1408*. В связи с тем, что такой жанр в современном мире уже пользуется большой популярностью, очень многие рассказы Кинга уже стали сюжетом экранизаций известных режиссеров, например, Стенли Кубрика, Тома Маклафлина, Джорджа Ромеро и других.

Таким образом, с самого своего появления кинематограф обращается к литературе как бесчисленному источнику сюжетов и персонажей, создавая экранизацию, то есть фильм, в основе которого лежит сюжет того или иного художественного произведения. Художественный фильм можно назвать художественным произведением, поскольку ему свойственны все признаки и черты художественного текста, а именно, идея, сюжет, фабула, экспозиция, персонажи. Художественный фильм, как и художественные произведения, разделяются на жанры, например, роман, ужасы, драма. Немаловажным является и язык художественного произведения, поскольку он создает образность художественного текста.

### **1.3. Перевод кинофильмов как отдельный вид перевода**

Перевод кинофильмов на иностранные языки начался практически одновременно с появлением кинематографа. Как только кинематограф приобрел коммерческий характер, появилась необходимость донести его до как можно большего числа зрителей. В связи с этим можно говорить о том, что проблема перевода кинофильмов существует уже очень давно, однако она практически не отражена в научных исследованиях по теории и практике перевода. По нашему мнению это происходит потому, что в первой половине двадцатого века кинематограф считался скорее развлечением, нежели искусством.

«Однако как отношение к слову в кино, так и отношение к его переводу, не отличается однозначностью. Лингвисты очень долго обходили кинодиалог своим вниманием» [Горшкова, 2006, с. 6]. Именно поэтому, лингвист Аэлита Романовна Романенко, еще в 1981 году утверждала: «Слово в кино - одно из самых загадочных явлений современного искусства. О слове театра, художественной литературы и слове в устной речи известно практически все: и лишь слово в кино лингвисты избегают самым тщательным образом» [Романенко, 1981, с. 5]. Данная проблема долгое время не находила своего отражения в теории перевода и была затронута лишь немногими лингвистами

(Амашкевич, 1972; Ефремова, 2004). По нашему мнению это происходит потому, что отсутствие интереса к данному виду перевода вызвано определенными трудностями работы со «словом кино», так как зачастую главной задачей переводчика является передача прагматического потенциала слова, его конотата, нежели денотата.

Итак, перевод кинофильмов – это один из видов аудиовизуального перевода.

Аудиовизуальный перевод – «межъязыковая передача содержания не только художественных кино- и видеофильмов но также компьютерных программ, телевизионных программ и новостных выпусков, рекламных роликов и театральных пьес» [Матасов, 2009, с. 110]. Не так давно лингвисты согласились в том, что «аудиовизуальный перевод» - это совсем не частная разновидность переводоведения, а скорее самостоятельная область исследований, так как, «работая над переводом кинофильмов, переводчик занимается нечто иным, идущее кардинально вразрез с его привычным опытом семантического перекодирования смыслов, ограниченного только рамками языка» [Кузьмичев, 2012, с. 7].

Лингвисты считают, что аудиовизуальный перевод должен быть выделен в отдельную дисциплину, поскольку «аудиовизуальное произведение полисеманлично по своей сути; для аудиовизуального перевода необходимы знания различных стратегий семантического анализа, а также семантического синтеза, которые учитывают суть и объемы информации, поступающей по параллельным каналам восприятия» [Козуляев, 2015, с. 10].

Таким образом, мы приходим к выводу, что аудиовизуальный перевод нельзя отнести ни к письменному, ни устному переводу, так как реципиент получает данные по нескольким каналам восприятия. Именно поэтому необходимо исследовать перевод кинофильмов как особый вид переводческой деятельности, важную роль которого играют все его особенности. Тем не менее, как и при письменном или устном переводе художественного текста, переводчик ставит перед собой сразу несколько целей: «обеспечить адекватное



понимание зрителем передаваемой информации; создать эмоциональное отношение к передаваемой информации; передать эстетический эффект кинофильма; иногда побудить к определенным действиям» [Козуляев, 2015, с. 10].

Согласно утверждению С.А Кузьмичева, любой фильм, который выходит в международный кинопрокат может быть переведен несколькими способами. На российском теле- и видео рынке сложились следующие виды подготовки фильмов к широкоэкранному показу:

- «Дубляж. Речь персонажей переводится на иностранный язык и воспроизводится профессиональными актерами. Дубляж предполагает синхронность воспроизведения с изображением. По возможности достигается совпадение произнесения звуков и движения губ» [Кузьмичев, 2012, с. 5].

- Закадровое озвучивание. Перевод с помощью двух или более голосов. По другому такой перевод называется псевдодубляж, когда на киностудии намеренно приглушают речь актера, а затем накладывают русский перевод в профессиональном исполнении [Кузьмичев, 2012, с. 5].

- Синхронный перевод. Такой вид перевода фильмов используется на различных кинофестивалях, но, на сегодняшний день, он практически не используется [Кузьмичев, 2012, с. 5].

- Субтитрирование. «Речь персонажей воспроизводится в виде текста на языке перевода в нижней части экрана» [Яковлев, 2014, с. 3]. Однако, по мнению С.А Кузьмичева, такой вид перевода не приобрел популярность у российского зрителя, так как он привык получать удовольствие от просмотра самой кинокартины, а не от чтения перевода [Кузьмичев, 2012, с. 6]. С другой стороны, субтитрирование является старейшим способом перевода, поскольку «долгое время являлся единственно доступным с технической точки зрения. На постоянной основе субтитры используются при переводе кинофильмов с 1929 года» [Горшкова, 2006, с. 3].

Как мы уже упоминали, перевод кинофильмов - это особый вид перевода, при котором информация передается сразу по двум каналам восприятия, а это значит, что перед переводчиком кинофильмов стоит совсем другая

задача, нежели у письменного или устного переводчика. Из этого следует, что для осуществления перевода фильма, переводчик должен обладать следующими знаниями компетенциями:

1. «Общекинематографическая компетенция, то есть знания о языке кино, о правилах монтажа и так далее» [Кузьмичев, 2012, с. 6];
2. Литературно-сценарные знания, то есть правила построения сценария, требования к его переводу, в том числе особенности субтитрированного перевода [Кузьмичев, 2012, с. 6];
3. Фоновые знания о культуре языка оригинала, которые необходимы для адекватного перевода кинотекста» [Кузьмичев, 2012, с. 7].

Если переводчик обладает всеми вышеперечисленными знаниями и компетенциями, а также имеет достаточно времени, то перевод получается адекватным и эквивалентным не только на лингвистическом, но и на прагматическом уровне. Однако еще одна особенность перевода кинофильмов заключается в том, что переводчик не обладает достаточным количеством времени. Режиссеры зачастую просят перевести фильм за 24 часа, иногда переводчик даже не получает сам фильм, а только лишь его скрипт, именно поэтому переводы кинофильмов не всегда отличаются высоким качеством. Справедливым можно считать утверждение А.П. Чужакина, который подчеркивает творческий характер деятельности переводчика при работе с кинофильмом, ведь для него главное донести до иностранного реципиента смысл, а не конотативное значение слов и выражений [Чужакин, 2004, с. 49].

Итак, перевод кинофильмов – это особый творческий процесс перевода, требующий определенных знаний, умений и компетенций. Аудиовизуальный перевод невозможно отнести ни к письменному, ни к устному виду перевода, поскольку информация передается реципиенту по двум каналам связи. Существует несколько типов аудиовизуального перевода: дубляж, закадровое озвучивание, синхронный перевод и субтитрирование. У российского зрителя наиболее популярностью пользуется дубляж, однако в англо-

говорящих странах предпочитают смотреть фильмы с субтитрированным переводом.

Итак, перевод кинофильма – это сложный процесс, который включает в себя все этапы переводческой деятельности. Такой перевод может быть как письменно-устный (дубляж, закадровое озвучивание) и устно-устный (синхронный), так и письменный (субтитры). Для того чтобы выявить особенность перевода художественного фильма с помощью субтитров, необходимо подобрать подходящее определение данного понятия.

Слово «субтитр» появилось одновременно с появлением кинематографа и, поскольку в то время кино было немым, обозначало текст, который пояснял сюжет фильма и воспроизводил речь персонажей. С тех пор значение понятия «субтитр» несколько изменилось, поэтому мы считаем необходимым представить и современные определения этого понятия.

- «Субтитр – надпись, расположенная в нижней части кадра; текст субтитра представляет собой обычно перевод на другой язык слов актера или надписи. Субтитрами также снабжаются фильмы для глухих» [Современный словарь иностранных слов, 1994, с. 507].

- «Субтитр - надпись на нижней части кадра кинофильма, являющаяся обычно кратким переводом иноязычного диалога на язык понятный зрителям» [Советский энциклопедический словарь, 1985, с. 1205].

В.Е. Горшкова дает следующее определение: «Субтитрирование – это сокращенный перевод диалогов фильма, который отражает их основное содержание и выражается в виде печатного текста, находясь, в большинстве случаев, в нижней части экрана» [Горшкова, 2006, с. 8].

Исходя из определения, представленного в «Современном словаре иностранных слов» под редакцией Н.В. Крысина, которое кажется нам наиболее подходящим, поскольку раскрывает всю суть и особенности понятия, субтитры представляют собой, в первую очередь, письменный перевод текста оригинала. Субтитры могут быть двух видов. Первый вид субтитров предназначен для глухонемых носителей языка, на котором снят фильм. Данный

вид субтитров просто воспроизводит речь героев в письменном виде. Второй вид субтитров предназначен для иностранного зрителя, а соответственно, представляет собой перевод речи персонажей. При проведении данного исследования нами рассматривается второй вид субтитров, так как именно он представляет интерес с точки зрения перевода культурно-специфической информации в кинофильме.

Так в чем же особенность перевода фильма с помощью субтитров? В первую очередь, особенность субтитров состоит в том, что к их расположению на экране предъявляются особые требования, которые прямым образом влияют на переводной текст. Как правило, субтитры отвечают требованиям, регламентируемым ESIST (European Association for Studies in Screen Translation):

1. «Субтитры должны располагаться внизу кадра, по центру или слева.
2. Количество строк на одном кадре не должно превышать двух» [ESISIT, 2016]. Это обосновывается на том, что текст субтитров не может перекрывать изображение;
3. «Количество символов в одной строке субтитров не должно превышать 40» [ESISIT, 2016]. Данное требование можно объяснить физическими способностями человека, который читает информацию медленнее, чем она воспроизводится в устной речи;
4. «Среднее время пребывания двустрочного субтитра на экране должно составлять 4-5 секунд» [ESISIT, 2016];
5. «Субтитры должны появляться и исчезать одновременно с устной речью персонажей» [ESISIT, 2016]. В настоящее время существуют специализированные компьютерные программы, которые способны синхронизировать речь и субтитры;
6. «Слова, которые интонационно выделены в речи, в субтитрах должны быть выделены графическими средствами» [ESISIT, 2016], например, жирным шрифтом, другим цветом или курсивом;

7. «При переводе кинофильмов с помощью субтитров переводиться должна вся информация, имеющая прагматическое значение» [ESISIT, 2016];
8. «Цвет субтитров — белый или тускло-желтый» [ESISIT, 2016]. Данные цвета наиболее приемлемы для зрительного восприятия.

Исходя из вышеперечисленных требований, перед переводчиком кинофильма, помимо основных переводческих задач, возникают еще и задачи по соблюдению регламента, предъявляемого нормам оформления субтитров. То есть переводчику необходимо не только эквивалентно и адекватно перевести кинотекст, но и выступить редактором, сохранить прагматический потенциал художественного фильма как текста, исключив при этом некоторую информацию, из-за которой не представляется возможным соблюдение данных требований.

Итак, перевод кинофильмов с помощью субтитров представляет собой разновидность письменного перевода, который состоит из следующих этапов:

1. Переводчик получает «скрипт» к кинофильму на языке оригинала;
2. Переводчик осуществляет перевод «скрипта» [Кузьмичев, 2012, с. 11];
3. «Готовый текст перевода анализируется в соответствии с требованиями презентации субтитров на экране, разбивается на субтитры, которые в свою очередь делятся на строки» [Кузьмичев, 2012, с. 11];
4. Полученные субтитры синхронизируются с голосами героев кинофильма и разбиваются по кадрам [Кузьмичев, 2012, с. 11]
5. «В случае несоответствий, переводчик корректирует субтитры в соответствии с требованиями к презентации на экране» [Кузьмичев, 2012, с. 11];
6. Производится «накладывание» субтитров на видеоизображение [Кузьмичев, 2012, с. 11].

С одной стороны, перевод кинофильмов с помощью субтитров представляется достаточно простым примитивным, чем другие способы перевода,

однако при детальном анализе оказывается, что у перевода с помощью субтитров намного больше плюсов, чем минусов. Мы выделили основные преимущества перевода с помощью субтитров:

1. Перевод с помощью субтитров сохраняет художественную ценность фильма, то есть зритель может оценить игру актеров, услышать их настоящий голос, в то время как при дубляже многие из этих особенностей художественного фильма теряются из-за технических причин или же из-за недостаточной опытности актеров, озвучивающих перевод.

2. Перевод с помощью субтитров позволяет зрителю, который владеет базовыми знаниями того или иного языка, самому понимать содержание диалогов.

3. Перевод с помощью субтитров коммерчески более выгоден. Связано это с тем, что он менее сложен в исполнении, то есть не требует участия большого количества людей, а также прост в техническом исполнении.

4. Ну и наконец, данный вид перевода имеет образовательную ценность.

Одним из недостатков данного вида перевода, по нашему мнению, является сложность восприятия. Не каждый зритель способен одновременно и быстро воспринимать изображение на экране и читать текст. При этом речь персонажей на языке оригинала может препятствовать восприятию и пониманию текста перевода.

#### **1.4. Культурно-специфическая информация художественного фильма как текста и особенности ее перевода**

Особенность отношений языка и культуры всегда вызывала особенный интерес у лингвистов. Большинство ученых-лингвистов сходятся во мнении, что язык, будучи явлением социальным, «может и должен рассматриваться не только с чисто лингвистической точки зрения, но, с внеязыковой, экстралингвистической или культурологической» [Вайсгергер, 1993, с. 199], так как

«он сам есть часть культуры, с одной стороны, и «зеркало», отражающее ее своеобразие и богатство с другой» [Вайсгергер, 1993, с. 199].

Восприятие мира у разных народов является различным. «Взаимодействуя с чужой культурой, говорящий (читающий) пропускает ее через фильтр из представлений и установок, традиционных для своей национальной культуры, своего миропонимания, что в подавляющем большинстве случаев вызывает непонимание специфических фактов и явлений иной культуры» [Вайсгергер, 1993, с. 201].

Можно сказать, что именно художественный текст относится к самым ярким представителям стиля текста, который отражает национальную специфику национальной культуры того или иного народа. Кроме того, «художественный текст несет эстетическое, эмоциональное, высоко смысловое, символическое, эталонное, образно-метафорическое значение в культуре» [Валгина, 2004, с. 68], помимо этого он также изображает культурный характер, менталитет и мировоззрение того или иного народа в «пространстве литературного наследия данной культуры» [Валгина, 2004, с. 69]. Из этого следует, что художественные произведения представляют большой интерес для изучения национально-культурных особенностей и культурной особенности художественного произведения. Стоит отметить, что особенной чертой художественного текста является активное использование тропов и различных эмоциональных фигур речи, например, повторов, неологизмов, сравнений, аллюзий, эпитетов, игры слов, метафор, иронии, «говорящих» имен собственных и топонимов.

В основе культурного компонента, исходя из идей Хофстеде, лежат «ценности культуры, выраженные в виде иерархии концептов, понятий, предметов материального и нематериального мира, различных для каждого народа» [Хофстеде, 2014, с. 12].

По справедливому замечанию Н.Ф. Алефиренко, «теории, рассматривающие отображение в языковой семантике этнокультурной ментальности,

по сути, решают проблему соотношения языкового значения и смысла» [Алефиренко, 2010, с. 24].

В работах по лексикологии, где разбирается структура лексического значения слова, принято выделять несколько его уровней. Чаще всего речь идет о трех или четырех компонентах. «При изучении их концепций прослеживается общая идея о том, что лексическом значении слова присутствуют компоненты, которые обусловлены как собственно языковыми факторами, так экстралингвистическими» [Виноградова, 2010, с. 87]. Традиционно лингвисты выделяют следующие типы компонентов: денотат, структурный компонент и коннотативный компонент, который включает в себя стилистическую, эмоциональную, оценочную и национально-культурные коннотации.

Следуя данной структуре, мы можем предположить, что каждое слово несет в себе национально-культурную информацию. Возможно, это предположение верно в некоторой степени с поправкой на то, что мы исследуем конкретное слово в отношении с другими лексическими единицами.

В лингвокультурологии принят такой термин лингвокультурема, который обозначает природу той или иной лексической единицы с национально-культурным значением. Являясь основным элементом лингвокультурологического анализа, «лингвокультурема выступает как «диалектическое единство лингвистического и экстралингвистического (понятийного или предметного) содержания» [Виноградова, 2010, с. 24].

По мнению Н.Ф. Алефиренко, этот термин имеет сложное, отчасти даже немного парадоксальное устройство. «Обозначающим культуремы является языковой знак в его билатеральном (двустороннем) единстве, а обозначаемым - именуемая реалья: номинируемый фрагмент действительности, предмет или ситуация [Алефиренко, 2009, с. 7].

Такие единицы достаточно широко распространены в языке. Это также подмечает А. С. Мамонтов, утверждая, что «лингвокультурологический аспект исследования проявления специфики «национальной личности» связан со значительным массивом лексики» [Мамонтов, 2013, с. 34].



Как мы уже отметили выше, в лингвокультурологии считается, что культурно-специфический характер имеет не одна, а целый комплекс единиц. Для их структурирования часть применяют формальный критерий для того, чтобы определить, каким образом проявляет себя культурный компонент. Такой критерий является базой классификации Е.П. Семёновой (2012). К лексике, в которой национально-специфический компонент выражен эксплицитно, Е.П. Семёнова относит: 1) реалии, 2) особенные концепты, которых не существует в других культурах, 3) фразеологические единицы [Семёнова, 2012, с. 14].

К лексике, в которой национально-специфический компонент выражен имплицитно: 1) национально-специфическая абстрактная лексика, 2) культурно-специфические ситуации, 3) слова, оттеночное значение которым придают ассоциации, 4) слова, которые употребляются в переносном смысле, 5) слова, в которых культурно-специфический передает слову метафорическое значение, 6) фразеологические единицы [Семёнова, 2012, с. 34].

Фразеологические единицы она включила в обе группы, потому что культурно-специфическая информация может содержаться в конкретном компоненте фразеологизма или же может появиться с помощью полного переосмысления смысла свободного сочетания. Конечно, представленную классификацию возможно дополнить. Однако мы бы хотели отметить, что применяя аналогичный подход, но с использованием иной терминологической базы, к культурно-специфической лексике, которая выражается эксплицитно, мы также могли бы отнести «лакуны» (Г.А. Антипов, Ю.А. Сорокин и другие), «безэквивалентную лексику» (Е.М. Верещагин, В.Г. Костомаров, Л. С. Бархударов и другие).

Обратим внимание на объективность, то есть когда автор специально представляет определённую информацию для того, чтобы добиться особого эффекта восприятия, который будет соответствовать его замыслу. Для иллюстрации этой концепции И.В. Гюббенет выделяет 9 главных приемов ввода скрытого смысла в текст (вертикальный контекст): информацию сооб-

щает сам автор; информацию представляют герои; автор преднамеренно ссылается на неправильный источник для того, чтобы создать комический эффект; анонимные цитаты; соединение речи автора и цитат; комментарий автора; умышленное искажение цитат; сравнение некоторых частей текста-источника и нового текста [Гюббенет, 2014, с. 18].

Для удобства И.В. Гюббенет разбила эти способы на две группы: «вертикальный контекст, который состоит из цитат, аллюзий и идиом, и социально-исторический вертикальный контекст, к которому относятся реалии, имена собственные и топонимы» [Гюббенет, 2014, с. 18].

Еще одним способом выражения национально-культурной информации в художественном тексте является создание его внутренней формы, то есть сюжета, который также способен передавать национально-культурную специфику в соответствии с пожеланием и идеей автора. Сюжет, который представляет собой единицу с многоплановым содержанием, и который функционирует на всех уровнях текста, способен передать большое количество смыслов.

Теперь обратимся к особенностям перевода культурно-специфической информации в тексте. Осуществляя процесс перевода, переводчик неизбежно прибегает к различным переводческим трансформациям (приемам). Термин «переводческая трансформация» широко используется различными лингвистами (Л.С. Бархударов, А.Д. Швейцер, Р.К. Миньяр-Белоручев, В.Н. Комиссаров), однако их мнения, касающиеся определения данного понятия различны.

Л.С. Бархударов понимает под переводческой трансформацией «многочисленные и качественно разнообразные преобразования, которые осуществляются для достижения переводческой эквивалентности перевода вопреки формальным и семантическим системам двух языков» [Бархударов, 1975, с. 190]. Переводческие трансформации он разделяет на перестановки, замены, опущения и добавления [Бархударов, 1975, с. 190].

Р.К. Миньяр-Белоручев видит суть трансформации в «изменении формальных и семантических компонентов исходного текста, при сохранении информации, предназначенной для перевода» [Миньяр-Белоручев, 1980, с. 123]. Трансформации он разделил на три группы: лексические, грамматические и семантические [Миньяр-Белоручев, 1980, с. 123].

Однако мы будем придерживаться классификации В.Н. Комиссарова, потому что считаем его классификацию наиболее полной, она раскрывает всю суть и все разнообразие переводческих трансформаций. В.Н. Комиссаров утверждает, что «переводческие трансформация – это преобразования, с помощью которых возможно осуществить переход от единиц оригинала к единицам перевода. Трансформации носят семантический характер, преобразуя как форму, так и значение исходных единиц» [Комиссаров, 1990, с. 201]. Все переводческие трансформации он разделяет на: лексические (транскрипция, транслитерация, калькирование, замена), грамматические (синтаксическое уподобление, членение и объединение предложений, грамматическая замена) и лексико-грамматические (антонимический и описательный перевод) [Комиссаров, 1990, с. 203].

Но культурно-специфическая информация чаще всего формируется из безэквивалентной лексики (лакуны, реалии и так далее), во время перевода которой возникают экстралингвистические трудности и поэтому, ее перевод требует особых навыков, творческого мышления и комбинации всех переводческих трансформаций.

В переводоведении выделяют также понятие «модель перевода», под которым В.Н. Комиссаров подразумевает «условное описание ряда мыслительных операций, выполняя которые переводчик может осуществить перевод всего оригинала или некоторой его части» [Комиссаров, 1990, с. 233]. В.Н. Комиссаров изначально выделяет три основных переводческих модели: ситуативную (денотативную), трансформационную и семантическую [Комиссаров, 1990, с. 235]. С данной классификацией согласны и другие лингви-

сты (А.Д. Швейцер, С.В. Тюленев). Существует также четвертая, психолингвистическая модель.

Обратимся к ситуативной (денотативной модели). «Ситуативная модель перевода исходит из того факта, что содержание всех единиц языка отражает, какие-то предметы, отношения реальной действительности. Создаваемые с помощью языка сообщения содержат информацию о какой-то ситуации, поставленных и определенных отношениях друг к другу» [Комиссаров, 1990, с. 235]. Исходя из определения, можно прийти к выводу, что ситуативная модель перевода обладает значительной объяснительной силой.

Согласно утверждению В.Н. Комиссарова, наиболее четко ситуативная модель «работает» в трех случаях: «при переводе безэквивалентной лексики; когда описываемая в оригинале ситуация однозначно определяет выбор варианта перевода; когда понимание и перевод оригинала или какой-либо его части невозможно без выяснения тех сторон описываемой ситуации, которые не входят в значения языковых единиц, использованных в сообщении» [Комиссаров, 1990, с. 237].

Ученые лингвисты сходятся во мнении, что «любой способ создания окказионального соответствия для таких единиц связан с обращением к ситуации, которая описана с их помощью в оригинале. Даже если создаваемые соответствия относятся непосредственно к переводимому слову, они могут быть выбраны лишь на основе правильного уяснения всей ситуации» [Комиссаров, 1990, с. 237].

Осуществляя процесс перевода, переводчик прибегает не только к переводческим моделям и трансформациям (приемам), он также может и должен придерживаться определенной «стратегии». Однако лингвисты не могут прийти к конкретному определению данного понятия и говорят о том, что «переводческая стратегия» - это одновременно и всего лишь «своеобразное переводческое мышление, которое лежит в основе действий переводчика» [Гарбовский, 2007, с. 245].

В перечень переводческих стратегий лингвисты включают как общие подходы, методы, планы, так и трансформации. Например, Н.А. Дьяконова в процессе художественного перевода выделяет следующие стратегии:

- «стратегию уяснения жанрово-стилевой принадлежности текста,
- стратегию определения доминантной плотности текста,
- стратегию компенсирующих модификаций,
- стратегию передачи мироощущения,
- стратегию дословного перевода» [Дьяконова, 2004, с. 114].

Если мы обратимся к национально-культурной информации художественного произведения, то в процессе ее перевода также используют стратегии форенизации и доместикации, которые впервые использовал Л. Венути

Согласно определению Л. Венути, доместикация – «это этноцентрический подход, при котором акцент делается на культурных ценностях языка перевода, а автор приближается к читателю; форенизация – это подход, при котором акцент делается на сохранении иностранных языковых и культурных ценностей, при этом читатель приближается к автору» [Венути, 1995, с. 44].

Другими словами, доместикация представляет собой легкий для понимания стиль, из-за чего иностранный текст предстает перед читателем менее странным; форенизация же обратна доместикации, такой текст перевода нарушает общепринятые нормы языка перевода, сохраняя черты текста оригинала [В. Янг, 2010, с. 77].

Исходя из выше сказанного, можно сделать вывод, что, если переводчик ставит перед собой цель – сделать текст наиболее понятным читателю, жертвуя при этом национально-культурной информацией и особенностями языка оригинала, то, применяя стратегию доместикации, переводчик будет прибегать к поиску языковых соответствий и использовать такие лексические и лексико-грамматические трансформации как модуляция, конкретизация и генерализация, описательный перевод (например, *ларец* – *box*, *самовар* – *tea pot*, *пряник* - *cake*).

С другой стороны, если цель переводчика - донести до реципиента всю уникальность языка оригинала, всю национально-культурную информацию, представленную в тексте, то он будет придерживаться стратегии форенизации, применяя при этом такие трансформации как транскрипция и транслитерация, калькирование, синтаксическое уподобление (например, *ларец* – *lar-ets*, *самовар* – *samovar*, *пряник* – *pryanik*, *Баба-Яга* – *Baba-Yaga*).

Форенизация и доместикация чаще всего используются вместе, происходит это из-за того, что иногда не представляется возможным использовать только форенизацию, потому что реципиенту будет непонятен смысл текста. Что касается перевода фильмов, здесь помогает видеоряд, по которому зритель может определить о каком предмете идет речь, но и видеоряд не всегда может объяснить то или иное слово или явление, переведенное, например, с помощью транслитерации.

### **Выводы по первой главе**

Итак, художественный текст может быть рассмотрен с позиций художественного стиля речи. Для него характерны следующие признаки. Художественный текст богат различными средствами выразительности, такими как эпитеты, метафоры, сравнения, аллегории и многие другие. С помощью таких средств автор строит образы и понятия того, о чем идет речь в художественном произведении. Художественный текст также обладает высокой степенью эмоциональности. С помощью такого стиля автор не только может передавать собственные эмоции, но и вызывать их у читателей.

С самого своего появления кинематограф обращается к литературе как бесчисленному источнику сюжетов и персонажей, создавая экранизацию, то есть фильм, в основе которого лежит сюжет того или иного художественного произведения. Художественный фильм можно назвать художественным произведением, поскольку ему свойственны все признаки и черты художественного текста, а именно, идея, сюжет, фабула, экспозиция, персонажи. художе-

ственный фильм, как и художественные произведения, разделяются на жанры, например, роман, ужасы, драма и другие.

Культурная специфика художественного фильма как текста заключается в его многоплановости, в использовании авторами таких стилистических приемов как аллюзия, метафора, сравнение, говорящие имена собственные и других особенностей, свойственных художественному произведению. Создавая экранизацию художественного произведения, режиссёры стремятся сохранить все эти особенности для того, чтобы передать культурно-специфические черты того или иного текста и донести до зрителей его основную идею и смысл. Стоит отметить, что такие особенности очевидны только носителю языка и только представителю данной культуры, поскольку для понимания всех этих приемов необходимо обладать фоновыми знаниями о культуре и истории, а также общей эрудицией.

Для передачи культурно-специфической информации текста оригинала, переводчик сначала определяет стратегию, согласно которой он будет осуществлять перевод, а затем прибегает к использованию различных методов и приемов перевода, к лексическим, грамматическим и лексико-грамматическим трансформациям. В то же время, осуществляя субтитрированный перевод, необходимо помнить о правилах и закономерностях такого вида перевода, а также понимать, какую цель преследует автор произведения или режиссер кинофильма, чтобы в дальнейшем произвести качественный перевод.

## **Глава 2. Приемы передачи национально-культурной специфики в переводе кинофильма «Чародеи» с русского языка на английский язык**

### **2.1. Фильм «Чародеи» как художественное произведение**

Художественный фильм «Чародеи», который вышел на экраны в 1982 году, был создан режиссёром Константином Бромбергом по мотивам книги братьев Стругацких «Понедельник начинается в субботу» (1965), однако «Чародеи» не являются экранизацией этой книги и представляют собой совершенно самостоятельную историю. Если рассматривать фильм «Чародеи» как самостоятельное литературное произведение, то необходимо выделить основные черты, свойственные всем произведениям литературы, а именно, отнесенность к определённому жанру, наличие темы, идеи, проблемы, сюжета, фабулы и, как правило, гносеологической функции.

Фильм «Чародеи» вышел на экраны во времена жанра утопии, характерными чертами которого являются: неизменяемое и неподвижное общество, полное единомыслие, отсутствие внутренних конфликтов и сатиры, изолированное пространство [Энциклопедия Кругосвет, 2017]. Однако, Стругацкие во времена «оттепели» освобождают утопизм от тоталитарных мотивов, рисуя картину «коммунизма с человеческим лицом», свободных и гуманных людей, поэтому невозможно однозначно отнести книгу Стругацких, а соответственно и фильм «Чародеи», в котором черты технократической утопии были подвержены иронии, к жанру утопии. В фильме «Чародеи» ученые превратились в волшебников, мир превратился в сказочную реальность, а сама утопическая вера в способность научного прогресса приняла форму сказки, заслуживающей сатирического отношения.

Основной отличительной чертой художественного текста также является наличие сюжета и, как следствие, фабулы, именно поэтому следует отнести фильм «Чародеи» к жанру художественного произведения. Итак, произведем краткий обзор сюжета и фабулы фильма. Экспозиция фильма начинается с описания главного героя, Ивана Пухова, который работает на фаб-



рике музыкальных инструментов, а его будущая жена Алена Санина из Китежграда трудится ведьмой в Научном универсальном институте необыкновенных услуг (НУИНУ) и возглавляет Лабораторию абсолютных неожиданностей. Институтом руководит Кира Анатольевна Шемаханская. Сотрудники Лаборатории, Виктор Ковров и Фома Брыль, разрабатывают волшебную палочку (ВП). Алена планировала улететь к Ивану сразу после испытания ВП. Одним рейсом с ней должен был отправиться в столицу заместитель Шамаханской, магистр чародейства Иван Киврин, который уже давно влюблен в Киру. Шемаханская же из-за большой занятости все время затягивала с окончательным ответом на предложения руки и сердца. Завязка сюжета начинается с того, что другой заместитель Киры – подлый Аполлон Сатанеев, узнав о том, что у Алены есть жених, начал плести хитроумную интригу. Он рассказал своей начальнице о том, что Алена и Иван Киврин летят в Москву вместе. Рассказ Сатанеева вызвал сильный приступ ревности у Шемаханской. Слепленная ненавистью, она наложила на свою мнимую соперницу заклятье Зимнего Сердца и превратила ее из милой, отзывчивой, доброй девушки в бездушную карьеристку, которая забыла о существовании своего настоящего возлюбленного. К счастью, Ковров и Брыль узнали о том, что Алену заколдовали и, что единственное средство, способное снять колдовство, – это поцелуй Ивана, причем поцеловать Алену нужно именно до наступления Нового года, иначе будет поздно. Приятели, вызвали Ивана в Китежград и сообщили ему о происшествии. Тем временем, Сатанеев стал настойчиво ухаживать за Аленой. Кульминацией фильма становится Новогодний бал, на котором Иван целует Алену, и в конце концов, Иван с помощью своих новых друзей, младшей сестренки Нины а также, с помощью вернувшегося из командировки Киврина, сумел снять заклятие со своей любимой.

Как и в любом художественном произведении, каждый герой фильма «Чародеи» имеет свой образ, характер, манеру речи и поведения. Обратимся к образу главных персонажей фильма. Иван Пухов, высокий, статный, красивый молодой человек. Обычный советский парень, который работает на фаб-

рике по производству музыкальных инструментов в Москве. Он скромный, романтичный, добрый, всегда готовый прийти на помощь своим друзьям и любимым.

Алена Санина, главная героиня фильма и невеста Ивана чародейка, которая работает в НУИНУ. Ее белокурые волосы и голубые глаза являются типичным образом русской сказочной красавицы. Она очень добрая, романтическая девушка, у нее много друзей, она всегда окружена вниманием, особенно противоположного пола, тем не менее, она находит свою любовь, в лице Ивана Пухова, и готова поехать к нему в Москву, чтобы там выйти за него замуж. Прототипом Аленушки также послужил персонаж русской народной сказки «братец Иванушка и сестрица Аленушка».

Еще одним главным персонажем фильма «Чародеи» является директор НУИНУ Кира Анатольевна Шемаханская. Вначале фильма он предстает перед зрителями как очень серьезная, деловая женщина, вечная карьеристка, у которой совсем нет ни времени, ни желания на личную жизнь. Она всегда рациональна, мудра, сдержанна и строга. Однако, когда она узнает о «романе» Ивана Киврина, который давно клянется Кире в любви, и Алёнушки, в Шемаханской просыпается настоящая злая ведьма. С другой стороны, стоит заметить, что именно в этот момент, в ней просыпается настоящая женщина, которой не чужды чувства ревности, любви и обиды.

Говоря о главных персонажах фильма, стоит упомянуть также коварного заместителя директора по науке Апполона Сатанеева, который питает тайную любовную страсть к Аленушке и, именно поэтому, рассказывает Кире Шемаханской о том, что Алена и Киврин, якобы, летят в Москву вместе, чтобы там пожениться. Скрываясь под маской благородности, он плетет хитрые интриги, строит козни против самой Шемаханской и пытается магическим способом влюбить в себя Аленушку.

Все главные и второстепенные персонажи фильма очень разнообразны, будь то скромный, но смелый Иван Пухов или подлый Сатанеев, сдержанная Шемаханская или романтическая Алена, все они, тем не менее, объединены

происходящими событиями, из которых и складывается общность фильма, как художественного текста.

Помимо всех выше перечисленных черт, которые свойственны тексту, фильм «Чародеи» также имеет целостность, которая достигается с помощью предметно-логической связи.

Исходя из выше сказанного, мы можем сделать вывод, что фильм «Чародеи» является текстом. У него есть сюжет, фабула, тема, идея, конфликт и другие черты, свойственные литературному произведению. Ярким примером национальных черт могут служить такие предметы, как скатерть-самобранка, ковер-самолет, самовар, Конек-Горбунок, сапоги скороходы и многое другое; они же воплощают идею мистификации и нереальности происходящих событий. Фильм «Чародеи» не является экранизацией книги братьев Стругацких «Понедельник начинается в субботу», так как эта книга была подвержена жесткой цензуре, однако «Чародеи» полностью раскрывает идею книги, превратив ее в юмористическую новогоднюю сказку для взрослых и детей. В фильме «Чародеи» сочетаются специфические черты русской культуры, мистика и фантастика.

## **2.2. Репрезентация культурно-специфической информации в фильме «Чародеи»**

Поскольку в настоящей работе мы исходим из того, что фильм «Чародеи» является художественным текстом, он, соответственно, имеет все особенности, свойственные литературному произведению.

Фильм «Чародеи» - сказка-утопия, действие которой происходит во времена советской эпохи, он сочетает в себе множество культурно-специфических элементов, стилистических приемов, направленных на создание образа русской новогодней сказки и одновременно на сатиру советского строя. Визуальный ряд, который сопутствует фильму «Чародеи» как тексту,

помогает понять некоторые стилистические приемы, например игру слов, омофоны и другие.

Проанализировав сюжет фильма «Чародеи», можно выделить большое количество стилистических приемов, которые создают атмосферу русской сказки и русской культуры в целом. К таким стилистическим приемам и национально-культурным компонентам можно отнести метафору, сравнение, эпитет, игру слов, персонализацию, аллюзию, реалию, лакуну, фразеологический оборот, устойчивое выражение, говорящее имя, топоним и другие. Авторы не только использовали все эти приемы, но и умело сочетали их вместе, создавая невероятную картину, которую может понять только русский человек. Во время анализа фильма, были выделены следующие стилистические приемы:

«Игра слов – это понятие, которое объединяет различные текстовые явления, где структурные характеристики языка (или нескольких языков) используются для того, чтобы представить коммуникативно значимое противопоставление двух (или более) языковых структур, имеющих более или менее схожие формы и более или менее разные значения» [Делабастита, 1996, с. 128]. Это определение нидерландского исследователя, Дёрка Делабаститы, кажется нам наиболее подходящим для исследования функционирования игры слов в фильме «Чародеи». Помимо этого, важно указать, что речь идет об игре слов как о текстовом явлении, которое не должно быть рассмотрено отдельно от контекста его употребления. Д. Делабастита подчеркивает также коммуникативную значимость игры слов. Ключевыми вопросами во время исследования игры слов в художественном тексте являются: зачем автор использует этот прием и насколько важно использование именно игры слов, какую роль играет игра слов в тексте и в чем заключается ее коммуникативная значимость.

Во время анализа фильма «Чародеи» было выявлено, что игра на протяжении всего фильма появляется достаточно часто и используется, в основном, для создания комического эффекта, например, «*Как только тронемся*

(стучит пальцем по виску), я Вам чайку принесу», - говорит проводник поезда, на котором Иван отправился в Китежград». В данном случае игра слов основана на омонимии, поскольку в толковом словаре представлено два значения слова «тронемся»: 1. отправиться в путь, 2. сходить с ума. Приведем еще несколько примеров игры слов, основанной на омонимии: «Я деловой человек, у меня наряд есть», - говорит гость с юга. «Наряд для нашей местности не подходящий», - отвечает ему Сатанеев. В данном примере обыгрывается многозначность слова «наряд», первое значение которого – «красивая, нарядная одежда», второе – «документ, распоряжение о выполнении какой-либо работы».

«Ансамбль Поморин, может, слышали?». «Слышали, мы каждый день зубы чистим», - говорит сестра Пухова. Данная игра слов, основанная на омонимии, не несет смысловой нагрузки для современного поколения, поскольку зубная паста «Pomorin» хоть и существует сегодня, но не пользуется популярностью. В Советском Союзе «Pomorin» была очень востребована и достаточно дорогая, стоила она 1 рубль 35 копеек. «Магистр», слово - омоним, которое можно отнести к приему игры слов. В фильмах магистрами называют не только тех, кто имеет данную академическую степень, но и самих магов и чародеев, которые работают в НУИНУ.

По нашему мнению, стоит также выделить игру слов, основанную на буквализме выражения, так как такое стилистическое сочетание ярко представлено в фильме «Чародеи». «Кто поставил этот вопрос?», - спрашивает Сатанеев в начале фильма. «В кладовке лежал». «Вопрос надо ставить уместно. На этой стене». Игра слов, основанная на буквализме выражения, сочетается с советизмом. Во времена СССР на собраниях партии обсуждались главные проблемы. При этом, устойчивым выражением, которое обозначало «Изложить проблему прямо и строго, настоятельно требуя её чёткого, принципиального и незамедлительного решения» [Делабастита, 1996, с. 97], было именно «Поставить вопрос. Снять Вопрос». Гость с юга, заблудившись в коридорах НУИНУ, говорит фразу «Каждый заблуждается в меру своих

*возможностей*». Устойчивое выражение здесь приобрело буквальный смысл. «*Всю жизнь ты на мне ездись!*», - говорит Ковров Брылю. Устойчивое выражение, которое имеет негативную коннотацию, приобрело буквальный смысл, так как Брыль все время проходил через стены, сидя на спине Коврова. «*Любишь на чужом горбу по кабинетам ездить*», - возмущается Ковров.

Кроме выше сказанного, мы также выделили группу слов и выражений-омофонов. «*Три телевизора в ряд, а вот вряд ли*» - яркий пример игры слов, основанной фонетической двусмысленности, то есть омофоне. Когда Ковров и Брыль решают поговорить с Аленой, она, находясь под влиянием злых чар, очень грубо с ними разговаривает и намекает на то, что может уволить их. На что Ковров говорит: «*Ковров Можно без ну, можно без НУИНУ тоже*». В данном примере обыгрывается слово «Ну и ну», разговорный возглас, который выражает удивление или недовольство, «*НУИНУ*» - Научный универсальный институт необыкновенных услуг, аббревиатура, созданная самими авторами произведения.

Также во время анализа было выявлено несколько примеров игры слов, которые сочетаются с элементами советизма, то есть со словами, сокращениями, фразами или лозунгами, появившимися в советскую эпоху. «*Букет цветов или «Букет Абхазии?»*», - задает вопрос гость с юга. Это игра слов нечет в себе несколько скрытых смыслов. Во-первых, идет отсылка к названию вина, то есть игра слов сочетается с аллюзией. Во-вторых, в Советском Союзе марки вин как «*Букет Абхазии*», «*Псоу*», «*Лыхны*» были удостоены высоких наград и пользовались огромной популярностью, как в Абхазии, так и далеко за ее пределами, то есть игра слов сочетается с советизмом.

В-третьих, гость приехал с юга, соответственно именно это вино он мог предложить. После того, как Иван пробирается ночью к Алене домой, она просыпается и с помощью магии, вышвыривает его на улицу. Иван падает на снег и замечает буквы на номерах машин, припаркованных неподалеку: «*РВУ ТРУ ПНУ ГНУ РЖУ ЛАЮ БИМ БОМ САМ ХАМ*». Говорящие аббревиатуры, свойственные советской эпохе, здесь выступают в качестве игры слов

и создают комический эффект. Они также являются особенным приемом, так как в советское время номера машин состояли из 4 цифр и двух букв, которые были сокращением названия области или края (например, *КШ 1234*), авторы фильма придумали третью букву для того, чтобы создать особый прагматический эффект.

Проанализировав фильм с точки зрения наличия такого стилистического приема, как игра слов, можно сделать вывод о том, что игра слов появляется достаточно часто, как самостоятельный прием и как сочетание с другими стилистическими приемами, например с буквализмом, аллюзией и другими. Игра слов используется здесь в основном для создания комического эффекта, сатиры, а также, в некоторых случаях, используется для создания образа Советского общества того времени.

Еще один национально-культурный компонент, который нельзя оставить без внимания при анализе фильма «Чародеи» – это реалии. Реалия - слово, обозначающее объект или явление, характерные для определенного народа, и не имеющее точного соответствия в других языках. Реалий в фильме достаточно много, они очень разнообразны и специфичны только для русской культуры. Исследование реалий в рамках стилистического анализа представляет для лингвистов особый интерес, поскольку национально-культурная семантика этих языковых единиц помогает проникнуться в культуру носителей языка и в их фоновые знания. Опираясь на классификацию реалий, разработанную Е.М. Верещагиным, можно выделить следующие типы реалий: реалии из фольклора (*Конек горбунок, Ковер-самолет, Шапка невидимка, Волшебное зеркало, Скатерть-самобранка, Кот ученый, Дед мороз, Лысая гора, Аленький цветочек, Домовой-Вагонный*), реалии быта (*самовар, пряник, баня, ларец*), реалии-антропонимы (*Шемаханская, Апполон Сатанеев, Аленушка и Иванушка*) [Верещагин, 2012, с. 48].

Особое внимание следует уделить такому типу реалий как советизмы. Как уже было отмечено ранее, фильм «Чародеи» высмеивает некоторые реалии Советского Союза, в связи с чем, он подвергся жесткой цензуре, и долгое

время был запрещен к показу. «Чародеи» есть острая сатира на советскую бюрократию и пресмыкающихся чиновников. Во время стилистического анализа фильма было выявлено несколько видов советизмов, например, аббревиатуры, которые также являются говорящими и создают комический эффект *«НУИНУ, РВУ ТРУ ПНУ ГНУ РЖУ ЛАЮ БИМ БОМ САМ ХАМ»*, советизмы канцелярского стиля, которые в сочетании с элементами сказочного сюжета, представляют собой сатиру на существующий строй : *«Как я их в музей оформлять буду?» «Как экспонаты», «А как их потом списывать?» «По акту пришедших в негодность»*. Скатерть - самобранка представляет собой реалию специфичную только для русской культуры. С другой стороны в сценарии фильма можно заметить, что во время застолья в музее, скатерть ведет себя не очень приветливо. Персонализация скатерти создает юмористический эффект. Во времена СССР существовали валютные рестораны, и отношение к посетителям варьировалось в зависимости от их благосостояния. Так скатерть - самобранка представляет из себя своенравную официантку, которая работает в одном из таких ресторанов. Ивану и его сестре она предлагает *«Портвейн, Плодово-ягодную, Солнцедар, Кавказ»*, это алкогольные напитки, которые были дешевыми и продавались в рюмочных и закусовых. Когда пришли Ковров и Брыль, поведение скатерти поменялось. Она стала услужливой и подала им самые вкусные блюда.

Исходя из вышесказанного, можно сделать вывод, что реалии, которые появляются в фильме «Чародеи» можно разделить на две группы. Первая группа реалий - это реалии, которые создают образ русской новогодней сказки и являются отражением русской культуры в целом. Они несут в себе особый прагматический смысл - погружают зрителя в атмосферу волшебства. Вторая группа реалий - это советизмы. Они появляются в фильме с целью сатиры на существующий тогда строй. Обе группы в сочетании друг с другом являются умелым стилистическим приемом, которые авторы фильма грамотно использовали и создали невероятную сказку, которая также несет в себе скрытый смысл, подтекст. Из этого следует, что фильм «Чародеи» имеет вер-



тикальную, глубинную структуру, которая является отличительной чертой любого художественного произведения.

Следующий национально-культурный компонент, который был выявлен при анализе фильма «Чародеи», это русские народные пословицы и поговорки, фразеологизмы и крылатые выражения. Устойчивые речевые клише являются естественными для оформления разговорной речи и используются для описания различных ситуаций в определенной культуре. Представители русской культуры нередко используют пословицы и речевые клише в повседневной жизни, именно поэтому они появляются на протяжении всего сюжета фильма. Исходя из того, что фильм «Чародеи» представляет собой русскую новогоднюю сказку, русские пословицы и поговорки встречаются в фильме достаточно часто и представляют собой отдельную группу стилистических приемов, которые обеспечивают дополнительную эмоциональную окраску фильма. Например, *«У нас разговор короткий, на портянки»*, - угрожает Ковров скатерти – самобранке. Разговор короткий, то есть жесткий, суровый. *«Форме сегодня предается большое содержание»*. Устойчивое выражение здесь сочетается с игрой слов, поскольку оно имеет буквальный смысл. Волшебная Палочка имеет форму (в фильме карандаш) и содержание, то есть то, как она может выполнять задания. *«Может колдонешь их с глаз долой»*, - говорит Брыль об ансамбле. *«С глаз долой, из сердца вон»* - полная форма данного фразеологизма, который означает забывать кого-то, уходить от кого-то. *«Простенько и со вкусом»*. Такое мнение у волшебников о том, какая получилась у них Волшебная Палочка. Данный фразеологизм используется, когда говорят о дешевом, но хорошем, красивом изделии. *«Не кручинься»*, - подбадривает Ковров Ивана. Данное устойчивое выражение характерно для русских сказок. *«Главное, чтоб костюмчик сидел»*, - утверждают Брыль и Ковров, когда Иван примерят белый костюм перед Новгодним баллом. Данное выражение стало крылатым после выхода фильма на экран.

Фразеологизмы играют особую роль в любом художественном произведении, исходя из этого, можно сделать вывод, что фразеологические еди-

ницы, которые появляются в фильме «Чародеи» как в художественном тексте несут в себе особую стилистическую функцию. Некоторые из них выступают синонимами к обычным словам и выражениям, например, «*Чихать я хотел на препятствия*», - восклицает Иван перед тем, как пройти сквозь стены НУИНУ. Данный фразеологизм является синонимом к выражению «*иметь безразличное отношение к чему или кому-либо*». Следующий фразеологизм – синоним «*Давай за него кулаки держать*», - волнуются подруги Алены за Ивана, когда тот пришел к ней ночью, чтобы поцеловать ее и развеять злые чары. «*Держать кулаки*» можно заменить обычным выражением «*волноваться, переживать, поддерживать*». «*Он уже столько дров наломал*», - говорит Ковров о Сатанееве. Данным фразеологизм выступает синонимом к выражению «*натворить дел*». «*Мелкая сошка*» – весьма интересное устойчивое словосочетание, под которым подразумевается маленький, незначительный человек, чаще всего, мелкий чиновник. В старину, в эпоху феодализма, слово «соха» означало единицу измерения земельного участка и размер налога, который дворянин был обязан платить за этот участок. Размер сохи не имел фиксированного значения, но дворяне имели очень небольшие наделы, отсюда и появилось выражение «мелкая сошка», то есть характеристика общественного положение дворянина. Использование фразеологических единиц вместо обычных слов и словосочетаний придает тексту особую эмоциональную окраску и делает речь героев более эмоционально-окрашенной.

Говоря о русской культуре, справедливо отметить, что русские люди достаточно суеверные, поэтому существует множество примет и поверий, которые нашли свое отражение в языке. «*Ни пуха, ни пера*» - устойчивое выражение, которое является своеобразным пожеланием удачи. «*Давай за него кулаки держать*», фразеологизм, который мы упоминали в предыдущем примере, также можно отнести к приметам и поверьям. Русские люди верят, что если «*держат за кого-то кулаки*», то есть переживать, то это принесет ему удачу и успех в делах. «*Тише едешь, дальше будешь*», - подбадривает Ковров Ивана, когда тот учится проходить сквозь стены. Данная пословица означает,

что чем осторожнее и внимательнее человек совершает какие либо действия, тем быстрее и качественнее он доведет дело до конца. *«Копейка рубль бережет»*, - говорит Брыль о скатерти – самобранке, которая не хотела давать сдачу. По нашему мнению, стоит также отнести этот фразеологизм к примерам пословиц - поверий, ведь русские люди верят, что если человек экономно относится даже к небольшим деньгам, это сохранит ему крупную сумму.

Исходя из вышесказанного, можно сделать вывод о том, что пословицы и поговорки, крылатые фразы и выражения появляются в фильме достаточно часто. Этот стилистический прием создает атмосферу русской культуры, которая понятна только русскому человеку, а также создает комический и сказочный эффект, делает речь героев очень натуральной, стилистически и эмоционально окрашенной. Они усиливают наглядность и образность текста, создают необходимую стилистическую окраску, передают чувства и отношения автора и героев.

Фильм *«Чародеи»* представляет собой новогоднюю музыкальную сказку. В нем сочетаются черты эпохи Советского Союза с элементами сказок. Во время стилистического анализа фильма было выявлено несколько примеров такого стилистического приема, как аллюзия. Например, Аленушка и Иванушка, имена главных героев, являются аллюзией на русскую народную сказку *«Сестрица Аленушка и Братец Иванушка»*. Когда Киврин уезжает в Москву и перед Новым Годом делает Кире Шемаханской предложение руки и сердца, она просит привезти ей особенный подарок *«Аленький цветочек»*. *«К нам едет ревизор»*. Такую фразу обронил товарищ Камнеедов, что является аллюзией на комедию знаменитого русского писателя Н.В Гоголя *«Ревизор»*. Такая аллюзия создает комический эффект. *«Знак Зорро»*, который должен был сделать Иван с помощью ВП, для того, чтобы отменить ее действие, также является аллюзией на Зорро - вымышленный персонаж, «спаситель в маске», который приходит на помощь бедным жителям Испании. Белый костюм, в котором Иван появляется перед Новогодним Баллом, – аллюзия к известному мюзиклу *«Лихорадка субботнего вечера»* (Saturday Night

Fever). Главный персонаж этого мюзикла танцевал в практически таком же костюме [Big Picture, 2016].

Помимо традиционных средств образности речи (тропов) лингвисты также выделяют особые средства выразительности языка. К ним лингвисты относят имена собственные (онимы). Проанализировав ономастический состав фильма, мы пришли к выводу, что имена героев фильма «Чародеи» были выбраны не случайно и являются особенным авторским стилистическим приемом, а также было выявлено, что имена героев представляют собой онимы-аллюзии, перенесенные из ранее опубликованных произведений на имена героев фильма «Чародеи». Так, например, *Кира Анатольевна Шемаханская*. Маг первой величины и директор НУИНУ. Она умная, строгая, уверенная в себе женщина, авторы фильма сравнивают ее с царицей Шамаханской, персонажем «Сказки о золотом Петушке» Александра Сергеевича Пушкина. В сказке Шемаханская царица - красивая, вежливая, гостеприимная, с красивыми глазами, но коварная красавица. Согласно мифологии, Шемаханская царица жила в восточной стране Ширван (Шемаха), у нее были глаза как у молодой девушки, но на самом деле она была старая колдунья, которая мечтала вернуть себе красоту и молодость. В фильме же, Кира Шемаханская ослеплена ревностью и злостью, но она сомневается в правильности своего поступка, поэтому, в конце концов, все встает на свои места.

*Иван Пухов и Алена Санина*, или точнее, *Аленушка и Иванушка* – имена этих главных героев являются аллюзией на русскую народную сказку «Сестрица Аленушка и Братец Иванушка», однако в фильме, между главными героями пылают страстные чувства.

*Китежград*, город, в котором живет и работает Аленушка - мессианистический город, который по легенде находился в северной части Нижегородской области, недалеко от села Владимирского, на берегах озера Светлояр.

*Юлий Цезаревич Камнеедов*, заместитель по АХЧ, представляет собой сурового, строго мужчину, которому приходится выполнять много обязанно-

стей. Его имя является аллюзией на знаменитого римского императора Юлия Цезаря, который славился своим умом, строгим характером, жесткостью, и тем, что мог делать несколько дел одновременно. Однако его фамилию можно отнести ко второй группе онимов.

*Апполон Митрофанович Сатанеев*. с одной стороны его зовут Апполон - в древнегреческой мифологии бог света и один из наиболее почитаемых богов. С другой стороны его фамилия Сатанеев, потому что на самом деле, он злой и коварный, хоть и прикрывается маской Апполона, пытаясь стать молодым. Кроме то, его занудный характер контрастирует с именем бога мифологии древних греков.

Таким образом, обобщая все вышесказанное, можно прийти к выводу, что ономастические единицы – неотъемлемые элементы произведения, они – связующее звено смысла, пространства и структуры художественного текста. Имена героев создают не только многогранность текста, но также воплощают замысел и идею автора. Онимы в художественном тексте имеют ряд функций, например, идентификация и характеристика героев, создание единства произведения, формирование сюжета и интертекстуальных связей. Функции имен собственных проявляются в их взаимодействии с другими именами героев художественного произведения.

Итак, проведя функционально-стилистический анализ фильма «Чародеи» как художественного произведения, мы выделили ряд стилистических единиц и приемов, основная функция которых заключается в создании образа русской новогодней сказки, создание атмосферы праздника и волшебства. К таким приемам можно отнести русские народные пословицы и поговорки, аллюзии, реалии и говорящие имена собственные. Придя к выводу о том, что фильм «Чародеи» является сатирой на существующий тогда советский строй, был выделен такой авторский стилистический прием как реалии-советизмы, который создает комический эффект и высмеивает определенные реалии Советского быта. Особую роль в фильме «Чародеи» имеет игра слов, которая в сочетании с другими стилистическими приемами обеспечивает прагматиче-

скую функцию текста, также направленную на создание комедийного сюжета.

Помимо лингвостилистического анализа фильма «Чародеи», нами также был проведен статистический анализ, направленный на выявление частотности употребления определенных стилистических приемов и других национально-культурных компонентов. При функционально-стилистическом анализе, мы условно разделили стилистические приемы на группы для того, чтобы структурировать данные. Во время статистического анализа мы исследовали комплексное сочетание стилистических приемов. Итак, используя метод сплошной выборки, нами было отобрано 434 стилистических приема и других языковых средств. Результаты исследования представлены на гистограмме.



Рис. 1. Стилистические и языковые средства репрезентации национально-культурной информации.

Исходя из полученных данных, можно сделать вывод, что культурная специфика фильма «Чародеи» нашла свое проявление в реалиях, свойственных русской культуре и реалиях, существующих во времена Советского Союза. В сочетании эти два типа реалий создают образ русского народа, показывают его уникальность, динамичность и разносторонность. Если реалии фольклора и быта направлены на создание образа новогодней сказки и волшебства, то реалии Советского Союза появляются в фильме для создания сатиры и комического эффекта, а в сочетании с остальными стилистическими приемами, например, с игрой слов, говорящими именами собственными и аллюзией, они составляют основные культурно-специфические черты художественного произведения и фильма «Чародеи» как художественного текста.

### **2.3. Приемы перевода национально-культурной информации фильма «Чародеи» с помощью субтитров**

Перевод кинофильмов – это сложный процесс, который требует от переводчика не только особых навыков и умений, ему также необходимо обладать фоновыми знаниями о культуре языка оригинала и перевода для того, чтобы адекватно и эквивалентно передать смысл исходного текста. Особенность субтитрированного перевода заключается в том, что необходимо не только передать всю основную информацию исходного текста, но и привести ее в соответствие с требованиями, установленными регламентом. Фильм «Чародеи» является особенно сложным для перевода, потому что он наполнен национально-культурной информацией. Именно поэтому перед переводчиком стоят следующие задачи: передать смысл исходного текста эквивалентно и адекватно, при этом сохраняя это основные национально-культурные черты; провести прагматическую адаптацию перевода; привести перевод в соответствие с требованиями, предъявляемыми регламентом к субтитрированному переводу.

Проанализировав состав национально-культурной информации, представленной в фильме «Чародеи», мы выделили большое количество стили-

стических приемов, которые создают атмосферу русской сказки и русской культуры в целом. К таким стилистическим приемам можно отнести метафору, сравнение, эпитет, игру слов, персонализацию, аллюзию, реалию, лауну, фразеологический оборот, устойчивое выражение, говорящее имя, топоним и другие. Для удобства анализа мы условно разделили все стилистические приемы на группы, однако было выявлено, что авторы не только использовали все эти приемы, но и умело сочетали их вместе, создавая невероятную картину, которую может понять только русский человек.

Во время анализа приемов перевода национально-культурной информации фильма «Чародеи» с русского на английский язык, мы опирались на классификацию В.Н. Комиссарова, который под приемами перевода понимает грамматические, лексические и лексико-грамматические трансформации [Комиссаров, 1990, с. 201]. Анализ приемов перевода мы также осуществляли, опираясь на ранее выделенные нами группы стилистических приемов, использованных для передачи национально культурной специфики фильма.

Итак, первая, выделенная нами группа национально-культурного компонента – это реалии. При их переводе переводчик прибегает к различным видам трансформаций. Так, например, реалии из фольклора он переводит, где это возможно, с помощью соответствия, то есть «единицы ПЯ, регулярно используемой для перевода данной единицы ИЯ» [Комиссаров, 1990, с. 135]: *Дед мороз – Father Frost, Снегурочка – Snow Maiden, Конек горбунок – Humpbacked Horse, Сапоги скороходы – Seven league boots, Леший – Wood-goblin*. Однако в большинстве случаев, ввиду отсутствия соответствия, переводчик использует калькированный перевод: *Ведьмина вода – Witche's water, Заклятая вода – Damned water, Ведьмина речка – Witche's river, Лысая гора – Bald Hill* или описательный перевод: *Скатерть-самобранка – Magic table cloths, Ковер-самолет – Magic carpet, Шапка невидимка – Disappearing hat, Тулун – Sheepskin coat*. Однако не все случаи калькированного перевода были удачными, например, *Лысая гора – Bald Hill*. В русской культуре Лысая гора известна тем, что на ней ведьмы собираются на шабаш. Проводят там свои



злые ритуалы и делятся новостями о своих плохих поступках. Но для англоязычного реципиента, калькированный перевод *Bald Hill*, во-первых, не несет никакой прагматической нагрузки, то есть ему будет непонятно, что же такого особенного в этой Лысой горе. Во-вторых, у англоязычного реципиента могут возникнуть ложные ассоциации, потому что *Bald Hill* больше известен им как туристическая достопримечательность Австралии. В некоторых случаях, переводчик создал неологизм, по аналогии с уже имеющимся соответствиями, например, *Вагонный* – *Train Goblin*, *Водяной* – *Water Goblin*. Данный перевод мы считаем удачным, хотя он и не сохранил некоторые стилистические особенности оригинала, поскольку *Вагонный* – это своеобразная игра слов, которая создает юмористический эффект.

Следующими приемами, к которым прибегнул переводчик – это транскрипция и транслитерация. Приведем несколько примеров: *Самовар* – *Samovar*, *Вина Солнцедар* – *Solntsedar* и *Кавказ* – *Kavkaz*, (не *Caucasus*, возможно потому, что не знал правильного перевода), *Копейка* – *Kopeick*. Однако, при переводе других значимых реалий, он прибегнул к поиску эквивалента, например: *Ларец* – *Box*, при этом неоправданно опустив слово *magic*, *Пряник* – *Cake*, *Вино Плодово-ягодное* – *Mixed-fruit*. Данный перевод мы считаем не очень удачным. Во-первых, потому что он не сохранил прагматический потенциал, не перевел данные реалии с помощью транскрипции или транслитерации, хотя аудио-визуальный ряд позволил бы англоязычному реципиенту понять, о чем идет речь. Во-вторых, потому что он использовал одновременно и транскрипцию и эквивалент для перевода названий вин, такой перевод мы считаем не совсем логичным.

Следующая группа реалий, которая была выделена нами – это реалии советизмы. Обратимся к их переводу. Приведем несколько примеров: «*Кто поставил этот вопрос?*» – «*Who put this question here?*»; «*Вопрос снять*» – «*Take it down*»; «*Вопросы надо ставить уместно*» – «*The questions should be raised appropriately*». Переводчику удалось сохранить только буквальный смысл данных примеров, который может быть понятен при просмотре филь-

ма. Однако, переносный смысл данных примеров, передать не удалось. Вызвано это тем, что в англоязычной культуре просто нет таких понятий как «поставить вопрос», то есть вынести на обсуждение и, наоборот, «снять вопрос», то есть исключить из повестки дня. У слов *put* и *put down* отсутствует переносное значение, поэтому уместным было передать именно тот смысл, который был бы понятен англоязычному реципиенту. Однако, стоит принять во внимание тот факт, что во время субтитрированного перевода, нельзя прибегать к пояснению, а также необходимо соблюдать временные рамки, то есть перевод фразы должен занимать лишь один кадр, соответствовать аудио-визуальному ряду.

В Советском Союзе активно использовали аббревиатуры. Данную особенность мы можем наблюдать и в рассматриваемом нами кинофильме. Аббревиатуры здесь не только выражают яркую национально-культурную особенность, но и представляют собой игру слов, они являются говорящими. Приведем несколько примеров: *НУИИИУ- WOW (World-of-Wonders Institute for Incredible services)*, переводчику удалось сохранить игру слов и донести прагматический потенциал до реципиента.

Когда заколдованная Аленушка с ветром выгоняет Ивана из дома, он падает на землю и замечает номера машин, а точнее буквы на этих номерах: *PBY – RIP, TPY – RUB, ПНУ – KICK, ГНУ – BEND, PЖУ – HEE, ЛАЮ – HAW, БИМ – BIM, БОМ – WOM, САМ – YOU, ХАМ – BOOR*. В данном случае переводчик прибегнул к поиску эквивалента, и, несмотря на то, что количество букв в некоторых случаях не совпадает, мы считаем данный перевод удачным, поскольку он сохранил прагматический потенциал исходного текста и передал заложенный в нем комический эффект. Однако автомобильные номерные знаки США, отличаются от номерных автомобильных знаков Европы или России. На них обычно присутствует название и слоган штата, индикаторный номер. К тому же, у каждого штата номерной знак имеет свой индивидуальный дизайн.

Для репрезентации национально-культурной специфики, а также для создания комического эффекта в фильме «Чародеи» часто использовался такой стилистический прием как игра слов, которая появляется как отдельно, так и в сочетании с другими стилистическими приемами, например с аллюзией или советизмами. Приведем несколько примеров перевода игры слов: «Я деловой человек, у меня наряд есть» - «*I have an order*»; «Наряд для нашей местности не подходящий» - «*You look odd*». В данном примере обыгрывается многозначность слова «наряд», первое значение которого – «красивая, нарядная одежда», второе – «документ, распоряжение о выполнении какой-либо работы». Однако в переводе не удалось сохранить игру слов, вызвано это тем, что в английском языке не существует слова, которое смогло бы передать многозначность данных выражений. Связано это с тем, что наряд – это слово-реалия, которого не существует в культуре других стран.

Приведем еще несколько примеров: «Ансамбль Поморин, может, слышали?; Слышали, мы каждый день зубы чистим». – «*The group Pomareen, maybe you've heard. Yes we use your toothpaste everyday*». В данном случае переводчик прибегнул к дословному переводу, сохранив при этом денотативное значение высказывания. Однако ввиду отсутствия данной реалии в иноязычной культуре, реципиенту, говорящему на другом языке не будет понятна игра слов. Скорее всего, он подумает, что данная музыкальная группа является также производителем зубной пасты с одноименным названием *Pomareen*. «Магистр», слово - омоним, которое можно отнести к приему игры слов. В фильмах магистрами называют не только тех, кто имеет данную академическую степень, но и самих магов и чародеев, которые работают в НУ-ИНУ. Однако в переводе не удалось передать игру слов, поскольку у английского слова *magician* не существует переносного значения, по крайней мере, такого, которое было бы связано с ученой степенью. «Всю жизнь ты на мне ездил, захребетник!» – «*You've been on my back all my life, freeloader*». Устойчивое выражение, которое имеет негативную коннотацию, приобрело буквальный смысл, так как Брыль все время проходил через стены, сидя на

спине Коврова. Переводчику удалось сохранить лишь денотат слова захребетник, которое в словаре Ожегова имеет значение «тунеядец, бездельник, живущий за чужой счет, чужим трудом» [Толковый словарь Ожегова, 2010, с. 315], поскольку в Кембриджском толковом словаре слово freeloader имеет аналогичное значение «a person who uses money, food, a room in a house, etc. given by other people, but who gives nothing to them in exchange» [Cambridge Advanced Learner's Dictionary, 2013], однако игра слов не была сохранена.

Кроме выше сказанного, мы также выделили группу слов и выражений-омофонов. «*Три телевизора в ряд, а вот вряд ли*» - яркий пример игры слов, основанной фонетической двусмысленности, то есть омофоне. «*Three TV sets in a row. In a row? Are you sure?*». Переводчику не удалось сохранить игру слов, поэтому, прибегнув к модуляции, он передал только смысл исходного выражения. «*Можно без ну, можно без НУИНУ тоже*». В данном примере обыгрывается слово «Ну и ну», разговорный возглас, который выражает удивление или недовольство, «НУИНУ» - Научный универсальный институт необыкновенных услуг, аббревиатура, созданная самими авторами произведения. «*I can do without well and without this institute*». Переводчику также не удалось сохранить комический эффект, основанный на игре слов.

Исходя из проведенного анализа, можно сделать вывод о том, что в большинстве случаев переводчику не удалось сохранить игру слов исходного текста, на которой основывался комический эффект фильма «Чародеи». Для передачи данного стилистического приема, переводчик прибегал к описательному переводу или модуляции, сохраняя при этом лишь предметно-денотативное значение слов или выражений.

Следующие национально-культурные компоненты, которые были выявлены при анализе фильма «Чародеи», это русские народные пословицы и поговорки, фразеологизмы и крылатые выражения. Обратимся к их переводу. «*У нас разговор короткий, на портянки*», - угрожает Ковров скатерти – самобранке. «*I put her in mothballs and store away. Or cut her into foot-rags*» Для перевода данного устойчивого выражения русского языка была использована

английская идиома «*put smth. in mothballs*», которая означает «*stored and not in use, often for a long time*» [Cambridge Advanced Learner's Dictionary, 2013]. Данный перевод мы считаем удачным, потому что он передает смысл исходного выражения, а также сам по себе является фразеологизмом. Для англоязычного зрителя слово «портянки» не несет никакой прагматической нагрузки, поэтому переводчик использовал слово *foot-rags* для того, чтобы передать скрытый смысл выражения «пустить на портянки», то есть сделать скатерть совсем ненужной вещью. Приведем еще несколько примеров перевода русских фразеологизмов, которые были использованы в фильме «Чародеи». «*Копейка рубль бережет*» - «*Penny and penny will make up money*»; «*Сегодня или никогда*» - «*It's today or never*»; «*Тише едешь, дальше будешь*» - «*Slow and steady wins the race*»; «*Чихать я хотел на препятствия*» - «*Don't give a damn about any obstacles*»; «*Он уже столько дров наломал*» - «*He did too much rush*»; «*Мелкая сошка*» - «*Small fry*»; «*Ни пуха, ни пера*» - «*Good luck*»; «*Как вам это в голову взбрело*» - «*Who on earth gave you that idea*», «*Здоровье тут надо железное*» - «*One needs health to worth here*». Все приведенные выше примеры фразеологизмов, идиом и устойчивых выражений русского языка были переведены с помощью аналогов или эквивалентов, которые имеют схожее значение в английском языке и в большей или меньшей степени передают смысл исходного текста.

Однако не во всех случаях переводчику удалось подобрать аналог к русскоязычным фразеологизмам. «*Не кручинься*» - «*Don't be upset*». В приведенном примере был использован описательный перевод, потому что данное устойчивое выражение характерно только для русских сказок и аналога ему подобрать не удалось, хотя, по нашему мнению, это было бы возможно, например, «*Don't be down in the mouth*». Но поскольку речь идет о субтитрированном переводе, не стоит забывать о том, что здесь большую роль играют временные рамки, которые задаются аудио-визуальным рядом. «*Давай за него кулаки держать*» - «*Let's hold our fists for him*»; в данном примере был использован дословный перевод, который мы считаем не совсем удачным, по-

сколькx в английском языке существует аналог к данному фразеологизму «*keep one's fingers crossed*», который, по нашему мнению, является более адекватным вариантом перевода. «*У них в голове тараканы*» - «*They're crazy*», данный перевод мы считаем удачным, поскольку он передает смысл русской идиомы, хотя сам не является фразеологизмом.

Таким образом, можно сделать вывод, что в большинстве случаев, для перевода русскоязычных фразеологизмов, пословиц и устойчивых выражений, которые создают атмосферу русской культуры, делают речь героев очень натуральной, стилистически и эмоционально окрашенной, переводчик прибегнул к поиску эквивалента или аналога, что является эквивалентным и адекватным переводом.

Во время стилистического анализа фильма было выявлено несколько примеров аллюзии. Аллюзии, которые встречаются в фильме «Чародеи» в большинстве случаев относятся к героям русских народных сказок. Обратимся к их переводу: *Аленушка и Иванушка* – *Alyonushka, Ivanushka*, *Кира Анатольевна Шемаханская* – *Kira Analolyevna Shemakhanskaya*, *Китежград* – *Kitezhgrad*, *Юлий Цезаревич Камнеедов* – *Yulii Cezarevich Kamneedov*, *Аполлон Митрофанович Сатанеев* – *Apollon Mitrofanovich Sataneev*. Исходя из приведенных примеров, можно сделать вывод, что все они были переведены с помощью транскрипции и транслитерации, которые являются основными приемами перевода имен собственных. Данный перевод мы считаем единственно возможным, хотя для англоязычного зрителя данные имена не несут никакой прагматической нагрузки. Приведем еще пример: «*К нам едет ревизор*» - аллюзия на комедию знаменитого русского писателя Н.В Гоголя «Ревизор»; «*Inspector general is coming*». В данном случае был использован дословный перевод, поскольку он является единственно возможным, при этом для англоязычного зрителя он также несет прагматическую нагрузку, но не совпадает с русским текстом.

Помимо сравнительно-сопоставительного анализа оригинального и переводного текста фильма «Чародеи», нами был произведен также статистиче-

ский анализ, во время которого была выявлена частотность употребления приемов перевода для различных групп стилистических средств, определенных нами ранее. Результаты проведенного исследования представлены в таблице.

<b>Языковые и стилистические средства</b>	<b>Прием перевода</b>	<b>Статистические данные</b>	<b>Пример</b>
реалия фольклора и быта (190 единиц)	калькирование	84 единицы	лысая гора – bald hill
	транскрипция и транслитерация	74 единицы	самовар – samovar
	эквивалент	32 единицы	пряник – cake
реалия Советского Союза (98 единиц)	дословный перевод	55 единиц	«Кто поставил этот вопрос?» – «Who put this question here?»
	описательный перевод		букет Абхазии – wine «the bouquet of Abkhazia»
	эквивалент	10 единиц	по собственному желанию – volunteer
реалия-антропоним (14 единиц)	транскрипция, транслитерация	14 единиц	Аленушка – Alyonushka
игра слов (98 единиц)	дословный перевод	90 единиц	«У меня наряд есть» - «I have an order
	эквивалент	8 единиц	НУИНУ - WOW

пословицы, поговорки, речевые обороты (20 единиц)	калькирование	6 единиц	«давай за него кулаки держать» – «let's hold our fists for him»
	эквивалент	4 единицы	«the game is not worth the candles» – «игра не стоит свеч»
	аналог	2 единицы	«он уже столько дров наломал» – «he did so much rash»
	описательный перевод	8 единиц	не кручинься – don't be upset
аллюзия (14 единиц)	транскрипция и транслитерация	9 единиц	ансамбль «Пома-рин» – Pomorin
	дословный перевод	5 единиц	«К нам едет ревизор» – «Inspector general is coming»

Таблица 1. Приемы передачи национально-культурной специфики.

Таким образом, обобщая все приемы перевода, использованные для передачи национально-культурной специфики художественного фильма «Чародеи» с английского на русский язык, для создания которой, были использованы различные стилистические приемы (путем метода сплошной выборки, общий объем составил 434 единиц) можно прийти к выводу, что наиболее частым приемом является дословный перевод, далее следует калькирование, затем транскрипция и транслитерация и описательный перевод. Наименее частыми приемами передачи национально-культурной специфики фильма «Чародеи» являются поиск эквивалента и поиск аналога.



## Выводы по второй главе

Проанализировав сюжет фильма «Чародеи», мы пришли к выводу, что он является художественным произведением, поскольку имеет все характеристики, свойственные художественному тексту, а именно, отнесенность к определённому жанру (юмористический утопизм), наличие темы, идеи, проблемы, сюжета, фабулы и персонажей. Фильм «Чародеи» не является экранизацией книги братьев Стругацких «Понедельник начинается в субботу», а лишь имеет удаленное сходство с ее сюжетом.

Проведя анализ культурно-специфической информации, представленной в фильме «Чародеи», мы сделали вывод о том, что ее состав очень разнообразен. На протяжении всего сюжета встречается множество реалий быта, фольклора, советизмов, которые были использованы для создания сатиры на существующий советский строй. Аллюзии, которые встречаются в фильме «Чародеи», в основном, направлены на создание атмосферы новогодней сказки, волшебства и мистики. Такой стилистический прием как игра слов, который является отличительной чертой любого художественного произведения, был использован авторами фильма для создания комического эффекта, а в комбинации с аллюзией и реалией не только разнообразил и оживил сюжет, но также представил национально-культурные черты русского языка и русского общества в целом.

Для передачи специфики национально-культурной информации в переводе фильма «Чародеи» в русского на английский язык были использованы основные переводческие приемы и трансформации, а именно транскрипция и транслитерация для перевода имен собственных, поиск аналогов для перевода пословиц и поговорок, описательный перевод для игры слов. Специфика перевода данного кинофильма заключается в том, что он является субтитрованным и поэтому переводчику необходимо соблюдать не только правила адекватности и эквивалентности, но также и правила субтитрованного перевода, установленные регламентом.

По нашему мнению, в целом, переводчику удалось грамотно передать национально-культурные особенности фильма «Чародеи» с русского языка на английский, однако в некоторых случаях перевод был не совсем удачным. Это можно объяснить тем, что на перевод кинофильмов чаще всего выделяется очень небольшой промежуток времени, а также сложностями перевода культурно-специфической информации, например реалий, аллюзий, фразеологизмов. Сложность перевода фильма «Чародеи» заключается еще и в особенности его языковой формы, например, наличия большого количества такого стилистического приема, как игра слов. Однако, мы считаем, что переводчик справился с поставленной перед ним задачей, и, что перевод кинофильма «Чародеи» можно считать вполне качественным.

## Заключение

Литературно-художественный стиль, в ряду стилей занимает самостоятельное, особое место. Художественный текст не только выполняет эстетическую функцию, но и одновременно направляет действия людей, текст воспитывает, убеждает, одухотворяет, вдохновляет. Художественный стиль включает в себя множество жанров и поджанров. Считается, что самой яркой отличительной чертой именно художественного текста является чрезвычайно активное использование тропов и фигур речи.

Любой фильм или экранизацию книги можно считать художественным текстом, поскольку он имеет все черты, свойственные художественному произведению, а именно, сюжет, фабулу, главных и второстепенных персонажей, идею, проблему, конфликт.

Художественный фильм «Чародеи», сюжет которого был позаимствован из произведения братьев Стругацких «Понедельник начинается в субботу» - яркий пример художественного произведения. Он наполнен огромным количеством стилистических приемов, которые направлены на создание образа русской культуры, атмосферы праздника и волшебства.

Наиболее частыми стилистическими приемами, которые используются для передачи национально-культурной специфики текста в фильме «Чародеи», являются реалия; игра слов, основанная на омонимии, на словах-омофонах и в сочетании с другими стилистическими приемами, например с советизмами и аллюзиями; пословицы, поговорки фразеологизмы и устойчивые выражения, которые также передают национально-культурную специфику художественного произведения. Стилистические приемы, используемые для передачи национально-культурной информации, часто появляются в сочетании друг с другом, например игра слов и советизм, аллюзия и омоним, а не по отдельности, что позволяет создать наиболее эмоционально окрашенный и наиболее культурно-специфичный сюжет.

Учитывая то, что текст художественного произведения выполняет функцию воздействия на реципиента, при переводе должна обязательно со-

храняться прагматическая ценность текста оригинала. Особое внимание следует уделять переводу эмоционально-окрашенной лексики, имён собственных, а также стилистических приемов и средств выразительности. Исходя из этого, верное использование трансформаций имеет ключевое значение при переводе текстов художественных произведений.

Во время изучения кинотекста «Чародеи» в сопоставительном переводческом аспекте нам удалось установить наиболее частотные трансформации, используемые в процессе перевода: дословный перевод, калькирование, транскрипция и транслитерация и описательный перевод для передачи реалий. Наименее частыми приемами передачи национально-культурной специфики фильма «Чародеи» являются поиск эквивалента для перевода и поиск аналога для передачи пословиц и поговорок. Данная статистика объясняется тем, что национально-культурная специфика кинофильма «Чародеи» выражается не только в реалиях, лакунах и прецедентных именах, но также и с помощью языковых средств, например, игры слов, которую практически невозможно сохранить при переводе на другой язык.

В ходе проведенного исследования, нами было установлено, что переводчик старался сохранить прагматический потенциал текста оригинала, передать национально-культурную специфику русской новогодней сказки и, именно поэтому, придерживался стратегии форенизации. Стоит отметить, что для понимания всей национально-культурной специфики произведения, необходимо обладать знаниями об истории страны, о ее обычаях и традициях, владеть языком на уровне носителя и полностью понимать все особенности и тонкости языка и культуры.

Мы надеемся, что полученные в ходе исследования сведения, помогут соответствующим образом расширить понимание глубинной структуры художественного произведения, а также, что методика, использованная в данном исследовании, сможет стать основой для анализа лексики с национально-культурным значением, а также для приемов ее перевода.

## Ссылки

1. Гальперин И.Р. О понятиях «стиль» и «стилистика». М., 2012. С. 45.
2. Там же, С. 56.
3. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. СПб., 1998. С. 64.
4. Там же, С. 64.
5. Там же, С. 64.
6. Гальперин И.Р. О понятиях «стиль» и «стилистика». М., 2012.С. 92.
7. Там же, С. 93.
8. Там же, С. 84.
9. Там же, С. 91.
10. Складьяревская Г.Н. Лексикографическая стилистика. М., 2013. С. 64.
11. Там же, С.67.
12. Там же, С. 67.
13. Ефремова М.А. Концепт кинотекста: структура и лингвокультурная специфика. Волгоград, 2004. С. 45.
14. Яковлев Л.С. Кинотекст в метрике пространства дискурсов современной российской идентичности. Саратов, 2012. С. 22.
15. Там же, С. 23.
16. Ефремова М.А. Концепт кинотекста: структура и лингвокультурная специфика. Волгоград, 2004. С. 58.
17. Виноград Г.Г. Изменения в стилистической маркированности слов в русском языке новейшего времени. М., 1987. С. 68.
18. Там же, С. 47.
19. Кожин А.Н. Стилистика русского языка. Жанрово-коммуникативный аспект стилистики текста. М., 2013. С. 55.
20. Горшкова В.Е. Особенности перевода фильмов с субтитрами. Иркутск, 2006. С. 6.
21. Романенко А.Р. Слово в фильме. М., 1981. С. 5.
22. Матасов Р.А. Перевод кино/видео материалов: лингвокультурологические и дидактические аспекты. М., 2009. С. 110.

23. Кузьмичев С.А. Перевод кинофильмов как отдельный вид перевода. М., 2012. С. 7.
24. Козуляев А.В. Обучение динамически эквивалентному переводу аудиовизуальных произведений. Пермь, 2015. С. 11.
25. Там же, С. 10.
26. Кузьмичев С.А. Перевод кинофильмов как отдельный вид перевода. М., 2012. С. 5.
27. Там же, С. 5.
28. Там же, С. 5.
29. Яковлев Л.С. Иллюзия наглядности. Саратов, 2012. С. 3.
30. Кузьмичев С.А. Перевод кинофильмов как отдельный вид перевода. М., 2012. С. 6.
31. Горшкова В.Е. Особенности перевода фильмов с субтитрами. Иркутск, 2006. С. 3.
32. Кузьмичев С.А. Перевод кинофильмов как отдельный вид перевода. М., 2012. С. 2.
33. Там же. С. 6.
34. Там же, С. 7.
35. Чужакин А.П. Мир перевода. М., 2004. С. 49.
36. Современный словарь иностранных слов / под ред. Е.А. Гришиной. Мичиган, 2004. С. 507.
37. Советский энциклопедический словарь / под ред. А.М. Прохорова. М., С. 1205.
38. Горшкова В.Е. Особенности перевода фильмов с субтитрами. Иркутск, 2006. С. 8.
39. European Association for Studies in Screen Translation. Режим доступа: <https://www.esist.org/>
40. Там же.
41. Там же.
42. Там же.

43. Там же.
44. Там же.
45. Там же.
46. Кузьмичев С.А. Перевод кинофильмов как отдельный вид перевода. М., 2012. С. 11.
47. Там же, С. 11.
48. Там же, С. 11.
49. Там же, С. 11.
50. Там же, С. 11.
51. Вейсгербер И.Л. Родной язык и формирование духа. М., 2004. С. 199.
52. Там же, С. 199.
53. Там же, С. 201.
54. Валгина, Н. С. Актуальные проблемы современной русской стилистики. М., 2004. С. 68.
55. Там же, С. 69.
56. Хофстеде Г. Язык и общество. Воронеж, 2014. С. 12.
57. Алефrienко Н.Ф. Картина мира и этнокультурная специфика слова. М., 2009. С. 24.
58. Виноградова В.Н. Стилистические средства словообразования. М., 2010. С. 87.
59. Там же, С. 24.
60. Алефrienко Н.Ф. Картина мира и этнокультурная специфика слова. М., 2009. С. 7.
61. Мамонтов А.С. Лингвокультурные основы обучения языку как средству межкультурной коммуникации. М., 2013. С. 34.
62. Семёнова Е.П. Языковая репрезентация культурно-специфической информации в художественном тексте. Калининград. 2012. С. 34.
63. Там же, С. 34.
64. Гюббенет И.В. Основы филологической интерпретации литературно-художественного текста. М., 2014. С. 18.

65. Там же, С. 18.
66. Бархударов Л.С. Язык и перевод. М., 1975. С. 190.
67. Там же, С. 190.
68. Миньяр-Белоручев Р.К. Общая теория перевода и устный перевод. М., 1980. С. 123.
69. Там же, С. 123.
70. Комиссаров В.Н. Теория перевода. Лингвистические аспекты. М., 1990. С. 201.
71. Там же, С. 203.
72. Там же, С. 233.
73. Там же, С. 235.
74. Там же, С. 235.
75. Там же, С. 237.
76. Там же, С. 237.
77. Гарбовский Н.Н. Теория перевода. М., 2007. С. 245.
78. Дьяконова Н.А. Функциональные доминанты текста как фактор выбора стратегии перевода. М., 2004. С. 114.
79. Venuti, Lawrence. The Translator's Invisibility: A History of Translation. London & New York, 1995. P. 44.
80. Yang Wenfen. Brief Study on Domestication and Foreignization in Translation. Qingdao, 2010. P. 77-78.
81. Энциклопедия Кругосвет. Режим доступа: <http://www.krugosvet.ru/>
82. Делабастита Д. Игра слов и перевод. Оксфорд, 1996. С. 128.
83. Там же, С. 97.
84. Верещагин, Е.М. Язык и культура: лингвострановедение в преподавании русского языка как иностранного М. 2012. С. 48.
85. Там же, С. 48.
86. Комиссаров В.Н. Теория перевода. Лингвистические аспекты. М., 1990. С. 201.
87. Там же, С. 135.



88. Ожегов С.И. Толковый словарь русского языка / под ред. Н.Ю. Шведовой. М., 2010. С. 315.
89. Cambridge Advanced Learner's Dictionary. Third Edition. URL:<http://www.cambridge.org/ru/cambridgeenglish/catalog/dictionaries/cambridge-advanced-learners-dictionary-3rd-edition>. (дата обращения: 23.01.2017).
90. Там же.

### Список использованной литературы

1. Алефиренко, Н.Ф. Картина мира и этнокультурная специфика слова [Текст] / Н.Ф. Алефиренко. – М. : Издательство «Ведомости», 2009. – 98 с.
2. Алефиренко, Н.Ф. Лингвокультурология. Ценностно-смысловое пространство языка [Текст] / Н.Ф. Алефиренко. – М. : Наука, 2011. – 224 с.
3. Амашкевич, Э.Г. Сценарий особый жанр художественной литературы (от замысла к фильму) [Текст] : автореф. канд. дис. филол. наук. / Э.Г. Амашкевич. – Ташкент, 1972. – 176 с.
4. Антипов, Г. А. Текст как явление культуры [Текст] / Г.А. Антипов. – Новосибирск. Наука, 1989. 195 с.
5. Бабенко, Л.Г. Филологический анализ текста [Текст] / Л. Г.Бабенко. – М.: Издательство «Академия», 2011. – 210 с.
6. Бархударов, Л.С. Язык и перевод [Текст] / Л.С. Бархударов. – М. : Международные отношения, 1975. – 240 с.
7. Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества [Текст] / М.М. Бахтин. – М. : Искусство, 1999. – 224 с.
8. Васильева, А.Н. Курс лекций по стилистике русского языка: Научный стиль речи [Текст] / А.Н.Васильева. – М. : Русский язык, 2013. – 22 с.
9. Валгина, Н.С. Актуальные проблемы современной русской стилистики [Текст] : учеб. пособие. / Н.С Валгина. — М.: Высшая школа, 2012 — 109 с.
10. Вейсгербер, И.Л. Родной язык и формирование духа [Текст] = Muttersprache und geistesbildung / Й.Л. Вайсгербер; пер. с нем., вступ. ст. и коммент. О.А. Радченко. Изд. 2-е, испр. и доп. – М.: УРСС, 2012. - 229 с.
11. Верещагин, Е.М. Язык и культура: лингвострановедение в преподавании русского языка как иностранного [Текст] : учеб. пособие / Е.М. Верещагин. – М.: Русский язык, 2013. – 248 с.
12. Виноград, Г.Г. Изменения в стилистической маркированности слов в русском языке новейшего времени [Текст] / Г.Г. Виноград. – М. : Наука, 2015. – 113 с.

13. Виноградова, В.Н. Стилистические средства словообразования [Текст] / В.Н. Виноградова. – М. : Издательство «ЛИБРОКОМ», 2010. – 114 с.
14. Воронцова, Т.А. Элементарная стилистика [Текст] : учеб. пособие. / Т.А. Воронцова. — Ижевск : Издательство «Удмуртский университет», 2015. – 130 с.
15. Гальперин, И.Р. О понятиях «стиль» и «стилистика» [Текст] / И.Р. Гальперин. – М. : Наука, 2012. – 164 с.
16. Гальперин, И.Р. Очерки по стилистике английского языка [Текст] / И.Р. Гальперин. – М. : Высшая школа, 2013. – 334 с.
17. Гарбовский, Н.К. Теория перевода [Текст] / Н.К. Гарбовский. – М. : Изд-во Московского университета, 2007. – 544 с.
18. Говердовский, Г.И. Коннотация как предмет изучения стилистики [Текст] / Г.И. Говердовский. – Пермь. : Издательство «Пушка», 2013. – 141 с.
19. Горбачевич, К.С. Нормы современного русского литературного языка [Текст] / К.С Горбачевич. – М. : Просвещение, 1989, – 125 с.
20. Горшкова, В.Е. Особенности перевода фильмов с субтитрами [Текст] / В.Е. Горшкова. // Вестник Сибирского государственного аэрокосмического университета им. академика М.Ф. Решетнева. – 2006. – № 3. – С. 141–144.
21. Гюббенет, И.В. Основы филологической интерпретации литературно-художественного текста [Текст] / И.В. Гюббенет. – М., Наука, 2014. 204 с.
22. Дьяконова, Н.А. Функциональные доминанты текста как фактор выбора стратегии перевода [Текст] : автореф. канд. дис. филол. наук. – М., 2004. 158 с.
23. Ефремова, М.А. Концепт кинотекста: структура и лингвокультурная специфика [Текст] / М.А. Ефремова. – Волгоград : Издательство «Перемена», 2014. – 65 с.
24. Иванова, Т.П. Стилистическая интерпретация текста [Текст] / Т.П. Иванова. – М.: Высшая школа, 2010. – 144 с.

25. Кожин, А.Н. Стилистика русского языка. Жанрово-коммуникативный аспект стилистики текста [Текст] / А.Н. Кожин. – М.: Высшая школа, 2013. – 141 с.
26. Козуляев, А.В. Обучение динамически эквивалентному переводу аудиовизуальных произведений [Текст] / А.В. Козуляев. // Вестник Пермского национального исследовательского политехнического университета. – 2015. – №3. – С. 3–23.
27. Комиссаров, В.Н. Теория перевода (лингвистические аспекты) [Текст] / В.Н. Комиссаров. – М. : Высш. шк., 1990. – 253 с.
28. Кузьмичев, С.А. Перевод кинофильмов как отдельный вид перевода [Текст] / С.А. Кузьмичев. // Вестник Московского государственного лингвистического университета. – 2012. – №9. – С. 140–149.
29. Лотман, Ю.М. Структура художественного текста [Текст] / Ю.М. Лотман. – СПб. : Издательский дом «Искусство», 1998. – 132 с.
30. Мамонтов, А.С. Лингвокультурные основы обучения языку как средству межкультурной коммуникации [Текст] : учеб. пособие / А.С. Мамонтов. – М. : Наука, 2013. – 160 с.
31. Матасов, Р.А. Перевод кино/видео материалов: лингвокультурологические и дидактические аспекты [Текст] : автореф. канд. дис. филол. наук / Р.А. Матасов. – М. : Изд-во Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова, 2009. – С. 106–110.
32. Миньяр-Белоручев, Р.К Теория и методы перевода [Текст] / Р.К. Миньяр-Белоручев. – М. : Московский Лицей, 1996. – 208 с.
33. Петрищева, Е.Ф. Стилистически окрашенная лексика русского языка [Текст] / Е.Ф. Петрищева. – М. : Просвещение, 2011. – 48 с.
34. Романенко, А.Р. Слово в фильме [Текст] / А.Р.Романенко. – М. : Знание, 1981. – 48 с.
35. Семёнова, Е.П. Языковая репрезентация культурно-специфической информации в художественном тексте [Текст] / Е.П. Семёнова. – Калининград. Изд-во РГУ им. И. Канта, 2012. 134 с.

36. Складьяревская, Г.Н. Лексикографическая стилистика [Текст] / Г.Н. Складьяревская. – М.: Высшая школа, 2013. – 101 с.
37. Сорокин, Ю.А. Национально культурная специфика художественного текста [Текст] / Ю.А. Сорокин. – М. : Наука, 1989. – 87 с.
38. Тюленев, С.В. Теория перевода [Текст] учеб. пособие / С.В. Тюленев. – М.: Гардарики, 2004. – 336 с.
39. Хофстеде, Г. Язык и общество [Текст] / Г. Хофстеде. – Воронеж. : Просвещение, 2014. 102 с.
40. Чужакин, А.П. Мир перевода [Текст] / А.П. Чужакин. – М. : Валент, 2004. – 154 с.
41. Швейцер, А.Д. Теория перевода (статус, проблемы, аспекты) [Текст] / А.Д. Швейцер. – М. : Наука, 1988. – 212 с.
42. Яковлев, Л.С. Кинотекст в метрике пространства дискурсов современной российской идентичности [Текст] / Л.С. Яковлев. – Саратов. : Издательство «Эйдос», 2012. – 22 с.
43. Carter, R. Literary Text and Language Study [Текст] / R. Carter. – London. : Minerva, 1999. – p. 234.
44. Carter, R. Seeing through Language: A Guide to Styles of English Writing [Текст] / R. Carter. – Oxford. : Blackwell, 1990. – p. 210.
45. Delabastida, D. Word Play And Translation [Текст] / D. Delabastida. – Oxford. : Clarendon Press, 1996. – p. 221.
46. Fludernik, M. The Fictions of Language and the Languages of Fiction [Текст] / M. Fludernik. – London. : Routledge, 1998. – p. 119.
47. Goatly, A. The Language of Metaphors [Текст] / A. Goatly. – London. : Routledge, 2013. – p. 197.
48. Langacker, R. The Foundations of Cognitive Grammar [Текст] / R. Langacker. – Stanford. : Stanford University Press, 1997. – p. 218.
49. Newmark, P. A Textbook of Translation [Текст] / P. Newmark. - New York/London: Phoenix ELT, 2005. – p. 207.

50. Venuti, L. The Translator's Invisibility: A History of Translation [Текст] / L. Venuti. – London & New York. : Routledge, – 1995. – 273 p.

51. Yang, W. Brief Study on Domestication and Foreignization in Translation [Текст] / W. Yang. – Qingdao. : Journal of Language Teaching and Research, 2010. – P. 77-78.

#### Словари и энциклопедии

52. Большая Советская энциклопедия, 2004-2016. – [Электронный ресурс]. – URL : <http://slovari.yandex.ru/~книги/БСЭ/>. ( дата обращения: 10.11.2016).

53. Глоссарий.ru // Служба тематических толковых словарей, 2010-2016. – [Электронный ресурс]. – URL : [www.glossary.ru](http://www.glossary.ru). (дата обращения: 15.12.2016).

54. Литературная энциклопедия, 2004-2016. – [Электронный источник]. – URL : [http://enc-dic.com/enc\\_lit/Alljuzija-217.html](http://enc-dic.com/enc_lit/Alljuzija-217.html) (дата обращения 18.12.16).

55. Ожегов, С. И. Словарь русского языка [Текст] / С.И. Ожегов под общ. ред. проф. Л. И. Скворцова. М. : Оникс, Мир и Образование, 2007. – 1200 с.

56. Современный словарь иностранных слов [Текст] / под ред. Е.А. Гришиной. – Мичиган, 2004. – 507с.

57. Энциклопедия Кругосвет [Электронный источник]. – URL : <http://www.krugosvet.ru/> (дата обращения 12.01.2017).

58. European Association for Studies in Screen Translation [Электронный источник]. – URL : <https://www.esist.org/> (дата обращения 18.01.2017).

59. Cambridge Advanced Learner's Dictionary. Third Edition [Электронный источник]. – URL : <http://www.cambridge.org/ru/cambridgeenglish/> (дата обращения 23.01.2017).

#### Источники иллюстративного материала

1. Чародеи [Видеозапись] / реж. Константин Бромберг ; в ролях: А. Абдулов, А. Яковлева, В. Гафт, Е. Васильева, В. Золотухин ; Одесская киностудия. – Фильм вышел на экраны в 1982 г.