

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 Англоязычные кинотексты и их переводы на русский язык

Студент

К. Т. Газизуллина

(И.О. Фамилия)

(личная подпись)

Руководитель

С. П. Анохина

(И.О. Фамилия)

(личная подпись)

**Допустить к защите**

Заведующий кафедрой к.филол.н., доцент С. М. Вопяшина

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

(личная подпись)

« \_\_\_\_\_ » 20 \_\_\_\_\_ г.

Тольятти 2018

## Аннотация

**Актуальность** бакалаврской работы на тему «Англоязычные кинотексты и их переводы на русский язык» (на примере кинотекстов фильма «Thor: Ragnarok») определяется относительной новизной киноперевода как вида в теории перевода, и в связи с популяризацией кинематографа, требуется изучение особенностей перевода кинотекстов, для их качественной передачи на языки других стран.

**Объектом** исследования являются англоязычный кинотекст фильма «Thor: Ragnarok» и его перевод на русский язык, а **предметом** – стратегии перевода, которые используются для обеспечения адекватности перевода кинотекста.

**Цель** данной работы – выявить основные стратегии перевода кинотекста фильма «Thor: Ragnarok» с английского языка на русский.

**Задачи:** 1) описать понятия «киноперевод», «кинотекст»; 2) определить понятие «адекватность перевода»; 3) сопоставить оригинал и перевод кинотекста фильма «thor: ragnarok»; 4) провести предпереводческий анализ кинотекста фильма «thor: ragnarok».

**Структура.** Работа состоит из введения, двух глав, заключения, списка используемой литературы и приложения. В **первой** главе рассматриваются основы киноперевода, его проблематика, виды, понятие кинотекста, а также определение понятия адекватности и адекватность в кинопереводе. **Вторая** глава посвящена предпереводческому анализу фильма «Thor: Ragnarok» и способам адекватного перевода данного фильма.

**Список используемой литературы** включает 52 источника научной литературы. **Общий объем работы** составляет 46 страниц.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ .....	4
ГЛАВА 1. ОСНОВЫ КИНОПЕРЕВОДА. АДЕКВАТНОСТЬ В КИНОПЕРЕВОДЕ .....	7
1.1. Киноперевод, его виды и проблематика. Определение понятия «кинотекст» .....	7
1.2. Определение понятия «адекватность». Адекватность в кинопереводe....	12
Выводы по первой главе .....	21
ГЛАВА 2. ПУТИ ДОСТИЖЕНИЯ АДЕКВАТНОСТИ ПРИ ПЕРЕВОДЕ ФИЛЬМА «THOR: RAGNAROK» .....	22
2.1. Предпереводческий анализ фильма «Thor: Ragnarok» .....	22
2.2. Способы адекватного перевода фильма «Thor: Ragnarok» .....	33
Выводы по второй главе .....	43
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	45
СПИСОК ИСПОЛЬЗУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ .....	47

## ВВЕДЕНИЕ

Кино является одним из самых популярных и актуальных видов развлечений и искусства. В наше время производятся фильмы различных жанров и на различных языках, и в связи с последним возникает необходимость их переводить. Киноперевод стал новым веянием в мире традиционных видов перевода, поэтому лингвисты и переводчики обратили большое внимание на него. Тем не менее, до сих пор в данной сфере еще не все изучено, хотя положены основы и выведены определенные критерии, которые будут рассмотрены в данной работе. В связи с популяризацией кинематографа, требуется изучение особенностей перевода кинотекстов, для их качественной передачи на языки других стран.

**Актуальность** изучения особенностей киноперевода определяется необходимостью обеспечения качественного перевода иностранного аудиовизуального материала и возросшим интересом лингвистов и переводчиков к кинопереводу и кинопродукции. Киноперевод существует относительно недолго, поэтому для лингвистов-переводчиков это достаточно новая сфера, и, соответственно, в ней есть еще неизученные или мало изученные особенности. Чтобы обеспечить качественный перевод кинофильма, необходимо учитывать все особенности киноперевода, следовательно, необходимо их глубокое изучение.

**Цель** данной работы – выявить основные стратегии перевода кинотекста фильма «Thor: Ragnarok» с английского языка на русский.

Для достижения цели необходимо решить следующие **задачи**.

1. Описать понятия «киноперевод», «кинотекст».
2. Определить понятие «адекватность перевода».
3. Сопоставить оригинал и перевод кинотекста фильма «Thor: Ragnarok».
4. Провести предпереводческий анализ кинотекста фильма «Thor: Ragnarok».

**Объектом** данного исследования является перевод кинотекста фильма «Thor: Ragnarok» с английского языка на русский.

**Предметом** исследования являются стратегии перевода, которые используются для обеспечения адекватности перевода кинотекста.

**Материалом** для данной работы послужил кинотекст фильма «Thor: Ragnarok» и его перевод на русский язык.

При выполнении данного исследования использовались следующие **методы**: контекстуальный анализ, сопоставительный анализ, описательный метод, метод трансформационного анализа, метод сплошной выборки.

**Теоретической базой** послужили исследования таких лингвистов, как В. Н. Комиссаров, Я. И. Рецкер, Л. С. Бархударов, И. В. Арнольд, Р. А. Матасов, М. Ю. Илюшкина, Ю. А. Нелюбина, С. А. Кузьмичев и многих других.

**Практическая значимость** работы заключается в том, что результаты данной работы могут быть использованы на практических занятиях по переводу с английского языка на русский, по теории перевода.

**Апробация** результатов исследования. Основные положения и выводы бакалаврской работы были апробированы на конференции «Студенческие Дни науки в ТГУ» (г. Тольятти, ТГУ, 2018). Кроме того, результаты были представлены в виде статьи, опубликованной в сборнике статей «Актуальные вопросы переводоведения и практики перевода» (г. Нижний Новгород, переводческое бюро «Альба», 2018).

Структура данной работы состоит из введения, двух глав, заключения, списка используемой литературы.

Во **введении** указаны цели и задачи, актуальность, предмет, объект, значимость работы, методы исследования, а также использованные материалы. В **первой** главе рассматриваются основы киноперевода, его проблематика, виды, понятие кинотекста, а также определение понятия адекватности и адекватность в кинопереводе. **Вторая** глава посвящена предпереводческому анализу фильма «Thor: Ragnarok» и способам адекватного перевода данного фильма.

В **заключении** суммируются все аспекты, которые были раскрыты в данной работе, и делается вывод о состоянии киноперевода как вида аудиовизуального перевода на данный момент.

**Список используемой литературы** насчитывает 52 работы, из них 15 на иностранном языке.

# ГЛАВА 1. ОСНОВЫ КИНОПЕРЕВОДА. АДЕКВАТНОСТЬ В КИНОПЕРЕВОДЕ

## 1.1. Киноперевод, его виды и проблематика. Определение понятия «кинотекст».

Первый шаг к кинематографу был сделан в XV–XVII веках, когда разработали «волшебный фонарь» – камеру обскура. Сам термин возник в конце XV века, а соответствующие опыты проводил Леонардо да Винчи [28].

В настоящее время кинопродукция занимает одно из ведущих мест в индустрии развлечений. Кино также стало открытием для лингвистов, для которых оно явилось совершенно новой сферой в теории перевода с массой возможностей и вопросов для исследования.

В своей статье А. Шарковская пишет, что во времена немого кино перевод фильмов играл небольшую роль, так как тогда требовалось лишь переводить субтитры. Появление фильмов с озвучкой оказало значительное влияние как на крупные, так и на малые государства. При переводе фильмов крупные государства отдали предпочтение дубляжу, а малые остановились на субтитровании [52].

В начале 30-х годов XX века СССР также сделал свой выбор в пользу дубляжа. В 1935 г. американский фильм «Человек-невидимка» (The Invisible Man, 1933) был дублирован на русский язык. Это было началом истории советской школы дубляжа [19, с. 22].

Начинает также развиваться синхронный закадровый перевод. Великолепный образец «живого» синхронного закадрового перевода продемонстрировали переводчики-синхронисты на Нюрнбергском процессе по делу главных немецких военных преступников (1945–1946), на котором они переводили хроникальные фильмы нацистской Германии во время судебных заседаний [19, с. 25].

Приход звучащего слова в кино ознаменовал собой начало новой эпохи в истории кинематографа. Слово в кино и для кино развивалось и продолжает

развиваться по мере расширения технических возможностей киноиндустрии, однако теоретическое осмысление эта форма существования языка начала получать лишь в последние десятилетия [35, с. 1].

В настоящее время учеными активно используются такие понятия, как кинотекст, кинодискурс и кинодиалог [23, с. 252]. Под кинодискурсом понимается сам фильм, смысл, вложенный в него, обстановка в фильме и деятельность персонажей. Кинотекст рассматривается как совокупность образов, речи, шумов, музыки, которые особым образом организованы и находятся в неразрывном единстве [23, с. 27]. Также И.К. Федорова определяет кинотекст как текст культуры, важнейшей чертой которого является конструктивность, создающая необходимые предпосылки для изменения языковой и концептуальной картины мира конкретного индивида, воспринимающего данный текст, его читателя или переводчика [34, с. 56]. Кинодиалог – это сочетание устно-вербального и письменно-вербального компонентов. К кинодиалогу относят речь персонажей, речь теле- и радиодикторов в кадре, разного рода аудиозаписи в кадре, все виды закадровой речи (комментарии автора, монологи героев), песни, исполняемые или прослушиваемые героями, все виды письменных текстов в кадре и за кадром [35, с. 253]. В данной работе будет использоваться термин кинотекст, так как перевод речи персонажей рассматривается в единстве с образами, обстановкой и другими составляющими кинофильма.

Киноперевод включает в себя несколько видов: субтитрование, дубляж и закадровое озвучивание. Это три наиболее распространенных вида киноперевода, и выбор одного из них зависит от страны, в которой выполняется киноперевод, а также от назначения переводимого продукта. Это может быть кино, телепередача или же DVD-диск [48, с. 9]. Аудиовизуального материала очень много. Не удастся даже посчитать количество экспортируемых и импортируемых фильмов для релиза в кинотеатрах, не говоря уже о фильмах и программах, которые транслируются



на частных телеканалах и распространяются на DVD-дисках и в Интернете [38, с. 2]. Далее подробнее рассматриваются виды киноперевода.

Субтитрование – это перевод в виде письменного текста, который обычно располагается в нижней части экрана и который передает диалог героев, а также различные элементы дискурса (письма, граффити, рекламные вставки, надписи, плакаты и прочее) и слова песен. Субтитрование наиболее распространено в небольших европейских странах, таких как Нидерланды, Греция и скандинавские страны.

Закадровый перевод или полу-дубляж – это перевод скрипта диалога, который транслируется практически синхронно с треком оригинального диалога. В англоговорящих странах такой вид перевода чаще всего используется в документальных фильмах и интервью материалах. Переводной диалог не накладывается на трек с оригиналом, но транслируется с небольшим запозданием. Закадровое озвучивание является стандартным видом аудиовизуального перевода художественных фильмов и телепередач в России, Польше и ряде других западных европейских странах [48, с. 9–10].

Также стоит отметить еще один вид аудиовизуального перевода – синхронный перевод. Этот вид перевода использовался на международных кинофестивалях, кинонеделях и других аналогичных мероприятиях. На сегодняшний день этот вид перевода фильмов практически себя изжил, так как все фильмы на международных киномероприятиях в обязательном порядке субтитруются. Однако говорить, что синхронный перевод фильмов прекратил свое существование, пока преждевременно [16, с. 142–143].

Дублирование и закадровый перевод выступают под названием «переозвучивание». При дубляже на трек с оригинальным диалогом накладывается трек с переводным диалогом, а основным элементом данного процесса является синхронная артикуляция. Дубляж всегда был

предпочитаемым видом аудиовизуального перевода в более крупных европейских странах таких, как Франция, Германия, Италия и Испания.

Процесс дублирования очень трудоемкий и включает в себя множество факторов, и в этом процессе тексту неизбежно придется претерпеть различные модификации. После того, как переводчик закончит перевод, текст может быть отправлен на редактуру, а после на синхронизацию. Эти два процесса включают модификации текста, которые иногда могут быть необходимы, а иногда нет [49, с. 5–6].

Значительную роль также играет стилистика кинотекста. Создатели фильма рассчитывают произвести на зрителей особое впечатление, вызвать различные эмоции, поэтому речь актеров должна быть экспрессивной.

«Экспрессия – это усиление выразительности, образности, увеличение воздействующей силы сказанного. И все, что делает речь более яркой, сильно действующей, глубоко впечатляющей, является экспрессией» [9, с. 107]. М. А. Тульнова отмечает, что речь героев при переводе на русский язык становится более экспрессивной, чем в оригинале, в целях обеспечения повышения привлекательности кинотекста для русскоязычного зрителя, который не владеет таким же объемом и содержанием социокультурной информации, как американский зритель [33, с. 6–7]. Поэтому, для передачи этой экспрессивности используются различные виды отклонений от литературной нормы, включая жаргон, сленг, табуированную лексику, просторечия и т. д. [1, с. 194].

Передать эмоциональное состояние автора при переводе нелегко. Для этого важно уметь распознать экспрессию в переводимом тексте. Переводчик иногда намеренно прибегает к использованию стилистических приемов для придания большей выразительности и эмоциональности создаваемому тексту [10, с. 62].

Видные российские переводоведы подчеркивают, что цель художественного перевода, а именно эмоциональное воздействие на читателя, обуславливает необходимость осуществления переводческих

трансформаций, зачастую требующих отклонения от максимально возможной смысловой точности [32, с. 161]. Эмоциональное воздействие также является целью киноперевода, так как это обуславливает коммерческий успех фильма. Сделать переводной кинотекст экспрессивным в другой стране помогают различные переводческие трансформации, выбор которых зависит от стратегий перевода, нацеленных на достижение адекватности перевода кинотекста для русскоязычных зрителей.

Однако, в первую очередь в кинопереводе неизбежны отклонения от смысловой точности и изменения кинотекста в целом потому, что основным фактором при переводе кинотекста является его синхронизация со звуковой дорожкой в фильме и с движением губ и тела актеров (персонажей).

С профессиональной точки зрения, цель «хорошей» синхронизации считается достигнутой, когда то, что зритель слышит с экрана, звучит не как перевод, а как речь самих актеров [49, с. 36–37].

В Европе существуют три общепринятые конвенции:

1. Движение губ в крупноплановой съемке (запечатлены губы или все лицо целиком) должно быть соблюдено. То есть, исходный текст (в случае постсинхронизации) или переведенный диалог (в случае дублирования) должны совпадать с движением губ актеров на экране, особенно при губно-губных согласных, губно-зубных согласных и открытых гласных. Сопоставление переведенного текста с артикуляцией актера на экране называется губной синхронностью.
2. Телодвижения актеров на экране также должны быть соблюдены. Другими словами, исходный текст (в случае постсинхронизации) или переведенный диалог (в случае дублирования) должны совпадать с движением частей тела персонажа, при выражении эмоций (согласие, отрицание, удивление и т. д.). Такой вид адаптации называется кинетической синхронностью.
3. Должен быть учтен промежуток времени, за который актер произносит свою реплику. То есть, исходный текст (в случае постсинхронизации)

или переведенный диалог (в случае дублирования) должны в точности совпадать со временем произнесения реплики, а именно, начинаться в момент, когда актер открывает рот, и заканчиваться в момент, когда он закрывает рот. Такой вид синхронности называется изохронией [49, с. 41].

Вышеперечисленные конвенции обуславливают проблемные аспекты киноперевода, которые осложняют его процесс. Требование синхронизации, по словам И. А. Наговициной, вынуждает переводчиков совершать многочисленные переводческие трансформации, в результате которых переводной текст может значительно отличаться от формулировок на исходном языке [22, с. 121–122].

Можно сделать вывод, что от начала появления киноперевода как науки прошло относительно немного времени, и, тем не менее, лингвисты далеко продвинулись в своих исследованиях в этой сфере. Однако все еще ведутся множественные споры о том, что такое киноперевод и применимы ли к нему общие правила теории перевода. Очевидно, что своеобразная проблематика киноперевода составляет отдельную сложность для переводчика, особенно требования синхронизации, которые сильно ограничивают в выборе тактики перевода.

В данной работе анализируется перевод кинотекста фильма «Thor: Ragnarok», и в ходе его анализа были рассмотрены различные стратегии перевода, которые использовались для достижения адекватности переводного кинотекста.

## **1.2. Определение понятия «адекватность». Адекватность в кинопереводе.**

Кинотекст – это тот же текст, только функционирующий в рамках аудиовизуального перевода, поэтому он, как и любой текст, нуждается в адекватной передаче на переводящий язык. Отсюда следует понятие адекватного перевода, которое говорит о том, что текст был переведен в соответствии с нормами языка перевода и сохраняет смысл и

прагматическую значимость оригинального текста. Адекватный перевод, как указывает А. Нойберт, должен сохранять прагматику оригинала, а ближайшая задача переводчика заключается в том, чтобы максимально точно передать характер прагматических отношений, имеющих место в исходном тексте [24]. В данном параграфе будут рассматриваться понятие адекватности и переводческие стратегии, которые способствуют достижению адекватности перевода кинотекста.

Так как два языка различны по своей структуре и нормам, перевод по сравнению с оригиналом всегда отличается определенными сдвигами. Все потери должны, так или иначе, быть компенсированы, чего помогают добиться переводческие трансформации. Выбор трансформации зависит от целого ряда факторов, и прежде всего он будет обусловлен специфическими особенностями лексики и грамматики языка оригинала и языка перевода [4]. Трансформации являются одним из способов достижения адекватности перевода текста, однако, использование той или иной трансформации зависит от выбранной переводчиком стратегии.

В кинопереводе на выбор общей переводческой стратегии влияют следующие факторы:

- тип кинотекста: сериал, художественный фильм, документальное кино, новостные программы;
- подразумеваемая целевая аудитория: возраст, наличие специальных знаний;
- особые требования, предъявляемые собственно содержанием кинотекста, связанные с целью текста, обусловленные его жанровой спецификой (комедия, драма, мюзикл, вестерн, триллер и пр.);
- формат дистрибуции кинофильма: DVD, видео, ТВ или кино [50, с. 57].

Это неполный список факторов, однако, он демонстрирует специфику переводческой ситуации в кинопереводе, многоаспектность переводческих задач киноперевода и требует наличия у переводчика комплексных знаний, выходящих за пределы лингвистики и теории перевода [22].

А. П. Чужакин и П. Р. Палажченк справедливо замечают, что при работе над фильмом на первое место выходит видеоряд, который способствует более адекватному переводу [36]. И. С. Алексеева добавляет, что текст и изображение несут равный объем информации, и совместить эти ряды нужно так, чтобы добиться того же эффекта, который создает подлинник [2].

Во время перевода кинотекста переводчик осуществляет значительное семантическое перекодирование смыслов, в рамках которого речевой ряд является основным, а все остальные остаются относительно несущественными дополнениями [14]. Полученный результат должен быть преобразован для обеспечения «динамической эквивалентности», о которой говорит Ю. Найда [43, 44, 45, 46]. Переводчиком осуществляется подбор эквивалента исходной единицы в языке перевода с точки зрения воздействия на эмоции и поведение реципиента. Динамическая эквивалентность основана на принципе эквивалентного эффекта, т.е. связь между переведенным сообщением и его получателем должна быть такой же, как и между исходным сообщением и его получателями.

Ключевым понятием для динамического перевода является многоуровневое перестроение текста в соответствии с потребностями переводящего языка. Если в ходе глубокой трансформации текста были переданы его смысл и содержание, несмотря на изменение структуры, этот перевод будет считаться успешным. Для выбора тактики перевода и переводческих трансформаций в первую очередь нужно определить стратегию перевода и, соответственно, цель перевода. В связи с этим критерием успешного перевода выступает достижение цели коммуникации, которую задает отправитель перевода. Опираясь на положения теории скопоса, можно сказать, что выбор стратегий и конкретных способов перевода зависит от поставленной цели перевода [51].

«Исходя из поставленной цели, переводчик выбирает способ перевода, который воспроизводит оригинал, отклоняется от оригинала или

пренебрегает им. Адекватный перевод – это перевод, который отвечает поставленной цели. Стремление к адекватности перевода является определяющим фактором в выборе способа перевода» [14].

Для определения стратегии перевода переводчик должен ориентироваться в коммуникативной ситуации, учитывать ее первичные и вторичные параметры. «Цель осуществления перевода является одним из важнейших параметров, напрямую определяющим стратегию перевода, которая представляет собой определенные действия и использование определенных тактик, необходимых для достижения цели перевода» [30].

В.В. Сдобников указывает, что «стратегия перевода – это программа осуществления переводческой деятельности, формирующаяся на основе общего подхода переводчика к выполнению перевода в условиях определенной коммуникативной ситуации, определяемая специфическими особенностями данной ситуации и целью перевода и, в свою очередь, определяющая характер профессионального поведения переводчика в рамках данной коммуникативной ситуации». То есть процесс выработки стратегии перевода осуществляется в соответствии со следующим алгоритмом действий переводчика: анализ специфики коммуникативной ситуации; осознание цели перевода в условиях данного коммуникативного акта; выработка стратегии перевода, которая соответствует цели перевода и условиям коммуникативной ситуации; выбор тактик перевода в соответствии с избранной стратегией перевода, конкретной реализацией которых является использование определенных переводческих операций [29].

Конечно, когда происходит адаптация текста оригинала к культуре и нормам языка перевода, оригинальный текст в любом случае претерпит некоторые изменения, но эти изменения не должны коснуться содержания оригинала. В процессе перевода происходит модификация концепта текста оригинала [21, с. 113]. Дело в том, что при переводе кинотекстов происходит значительная адаптация текста оригинала к культуре переводящего языка. Известно, что в классической теории и практике перевода целью адекватного

перевода является точная передача содержания и формы подлинника, однако, в кинопереводе стоит другая задача, а именно адаптация кинотекста к культуре переводящего языка, что требует значительную долю трансформаций и изменений оригинального кинотекста. Н. И. Лепухова называет это интеркультурной адаптацией, которая обусловлена приспособлением произведения к восприятию представителями другой культуры [18, с. 162].

Стоит отметить, что адаптации также подвергается название кинофильма. Перевод названия кинофильма представляет значительную сложность и отличается различными заменами и изменениями, связанными с особенностями разных языковых, стилистических, аксиологических лингвокультур, а также с различиями в когнитивных процессах, к которым относятся специфика восприятия и передача каких-либо реалий, фактов или событий [26, с. 175]. При переводе названия *Thor: Ragnarok* использовались транскрипция с транслитерацией, так как все элементы названия сохранили свою форму в русской версии *Тор: Рагнарек*. Отсутствие изменений связано с тем, что зритель понимает, о каких мифологических персонаже и явлении идет речь, кроме того зритель знает об этом из предыдущих частей фильма. В данном случае название фильма не нуждалось в адаптации к культуре переводящего языка.

Итак, кинотекст – это особый вид текста, имеющий свою собственную специфику, поэтому для обеспечения адекватного перевода кинотекста требуются использование определенных переводческих стратегий. Тем не менее, при использовании той или иной стратегии, для перевода какого-либо текста употребляются различные переводческие трансформации. Следует рассмотреть понятие «переводческая трансформация».

Термин «переводческая трансформация», как указывает К. В. Кулемина, широко употребляется многими переводоведами, такими как Л. С. Бархударов, В. Н. Комиссаров, А. Д. Швейцер, Р. К. Миньяр-Белоручев,



И. Я. Рецкер и др. Однако, между ними нет абсолютного согласия относительно трактовки данного понятия [17].

Л. С. Бархударов исходит из того, что «переводческие трансформации – это те многочисленные и качественно разнообразные преобразования, которые осуществляются для достижения переводческой эквивалентности (адекватности) перевода вопреки расхождениям в формальных и семантических системах двух языков» [5, с. 190].

А. Д. Швейцер пишет, что «термин «трансформация» используется в переводоведении в метафорическом смысле. На самом деле речь идет об отношении между исходными и конечными языковыми выражениями, о замене в процессе перевода одной формы выражения другой ...» [37, с. 118].

В. Г. Гак понимает под переводческой трансформацией «отход от использования изоморфных средств – системных эквивалентов, которые характеризуются одинаковым денотативным значением и грамматической однотипностью, – наличных в обоих языках» [8, с. 69].

В связи с тем, что Р. К. Миньяр-Белоручев рассматривает перевод как передачу адресату некоторой информации, «способной продуцировать у него искомый смысл, а если нужно, то и дополнительный эстетический эффект» [20, с. 4], то и суть трансформации он видит в «изменении формальных (лексические и грамматические трансформации) или семантических (семантические трансформации) компонентов исходного текста при сохранении информации, предназначенной для передачи» [20, с. 201].

В. Н. Комиссаров считает, что «переводческие трансформации – это преобразования, с помощью которых можно осуществить переход от единиц оригинала к единицам перевода в указанном смысле. И, поскольку переводческие трансформации осуществляются с языковыми единицами, имеющими как план содержания, так и план выражения, они носят формально-семантический характер, преобразуя как форму, так и значение исходных единиц» [15, с. 172].

Итак, переводческие трансформации являются преобразованиями в тексте оригинала при передаче его на другой язык, которые необходимы для обеспечения адекватности перевода, учитывая выбранную стратегию перевода.

Для выявления переводческих трансформаций, которые использовались для перевода кинотекста и обеспечения его адекватности, мы рассмотрели классификации переводческих трансформаций трех ученых: Л. С. Бархударова, Я. И. Рецкера и В. Н. Комиссарова (см. таблицы 1–3) [5, 15, 27].

Таблица 1

**Классификация переводческих трансформаций Л. С. Бархударова**

<i>Перестановки</i>		
<i>Добавления</i>		
<i>Опущения</i>		
<i>Замены:</i>		
<u><i>Лексические</i></u>	<u><i>Грамматические</i></u>	<u><i>Лексико-грамматические</i></u>
<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Конкретизация</li> <li>2. Генерализация</li> <li>3. Замена следствия причиной и наоборот</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Замена формы слова, части речи, члена предложения и синтаксические замены в сложных предложениях</li> <li>2. Членение</li> <li>3. Объединение</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Антонимический перевод</li> <li>2. Компенсация</li> </ol>

Таблица 2

**Классификация переводческих трансформаций Я. И. Рецкера**

<i>Лексические трансформации</i>
<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Дифференциация</li> <li>2. Конкретизация</li> <li>3. Генерализация</li> <li>4. Смысловое развитие</li> <li>5. Антонимический перевод</li> <li>6. Целостное преобразование</li> <li>7. Компенсация</li> </ol>
<i>Грамматические трансформации</i>
<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Грамматические замены (частей речи, членов предложения и синтаксические замены в сложных предложениях)</li> </ol>

Таблица 3

**Классификация переводческих трансформаций В. Н. Комиссарова**

<i>Лексические трансформации</i>
1. Транскрипция / транслитерация 2. Калькирование 3. Генерализация 4. Модуляция
<i>Грамматические трансформации</i>
1. Синтаксическое уподобление 2. Членение 3. Объединение 4. Грамматические замены (частей речи, членов предложения и синтаксические замены в сложных предложениях)
<i>Лексико-грамматические трансформации</i>
1. Антонимический перевод 2. Экспликация 3. Компенсация
<i>Технические приёмы</i>
1. Опускания 2. Добавления 3. Перемещение лексических единиц 4. Местоименный повтор

П.Р. Палажченко считает, что в кинопереводе большая свобода, чем в переводе художественной литературы. Это связано с тем, что при дубляже, например, необходима некоторая степень синхронности, включая совпадение движения губ, и ради этого переводчик должен идти на более существенные вольности, чем в письменном переводе [6, с. 54]. Текст может быть полон буквализмов, чтобы сохранять максимальную близость к тексту оригинала, однако, если буквализм присутствует при кинопереводе, то, скорее всего, это происходит из-за низкой квалификации переводчика. Так или иначе, киноперевод подразумевает некую степень компрессии оригинала при сохранении полноты его смысла, передачи аллюзий, игры слов, сложной фразеологии и т. д. [31, с. 155].

Следовательно, киноперевод сродни художественному переводу, однако, в процессе перевода кинотекста переводчику приходится совершать больше отклонений от оригинала, чем в обычном письменном переводе. Под отклонениями понимаются различные переводческие трансформации, которые обеспечивают адекватность перевода и выбор которых обуславливается определенной стратегией перевода.

Выше были рассмотрены понятия адекватности и стратегии перевода. Для того чтобы определить тактику перевода кинотекста фильма «Thor: Ragnarok», мы проанализировали его и выделили переводческие стратегии, которые употреблялись для обеспечения адекватности перевода данного кинофильма. Результаты нашего анализа продемонстрированы во второй главе.

### **Выводы по первой главе**

Итак, в настоящее время кинематограф достиг огромного прогресса. Во всех странах снимаются фильмы, сериалы и другой аудиовизуальный материал, который предназначен не только для выхода на большой экран, но и для свободного доступа в сети интернет. В связи с этим необходимо переводить аудиовизуальный материал в большом объеме, но прежде нужно подробно изучить особенности киноперевода. В работе рассматривается перевод кинофильмов, выполненных в дублированном переводе.

Киноперевод представляет собой перевод фильмов, и он обладает особой проблематикой, основным аспектом которой является синхронизация переводного кинотекста со звуковой дорожкой в фильме. Это осложняет процесс перевода и ограничивает переводчика в выборе способа перевода, так как в первую очередь необходимо следить, чтобы переводной кинотекст не вышел за рамки промежутка времени, за который герои фильма произносят свои реплики. Материалом для перевода является кинотекст, т. е. печатный текст сценария фильма.

Как и в любом другом виде перевода, в кинопереводе целью является достижение адекватности переводного кинотекста. Адекватный перевод сохраняет прагматику, т. е. отвечающий поставленной цели. Для обеспечения адекватности кинотекста переводчик определяет стратегии перевода кинотекста, на что влияют различные факторы, такие как культурологические различия двух стран, процесс синхронизации, сохранение или повышение экспрессивности переводного кинотекста для

носителей переводящего языка и т. п. Стратегия перевода представляет собой программу деятельности переводчика, основанную на общем подходе переводчика к выполнению перевода в рамках определенной коммуникативной ситуации и определяемая спецификой данной ситуации.

В следующей главе рассматриваются переводческие стратегии, которые были использованы при переводе кинотекста фильма «Thor: Ragnarok».

## **ГЛАВА 2. ПУТИ ДОСТИЖЕНИЯ АДЕКВАТНОСТИ ПРИ ПЕРЕВОДЕ ФИЛЬМА «THOR: RAGNAROK»**

### **2.1. Предпереводческий анализ фильма «Thor: Ragnarok»**

Предпереводческий анализ позволяет выявлять наиболее значимые моменты в коммуникативной и предметной ситуации исходного текста, а также существенные характеристики исходного текста в целом и каждого высказывания, в частности.

Перед осуществлением перевода кинотекста, необходимо убедиться, что была правильно понята мысль, выраженная автором в этом кинотексте, и верно интерпретировано намерение автора, которое обусловило структуру и лексическое наполнение данного кинотекста, т. е. провести анализ коммуникативного намерения автора кинотекста [7].

Наиболее точной моделью предпереводческого анализа, по мнению Г. Г. Бабаловой, является модель, созданная К. Норд [47]. Она представляет собой анкету, которая состоит из двух групп вопросов. Первая часть анкеты включает такие вопросы, как кто, с какой целью, кому, по какому каналу, где, когда, по какому поводу передает текст, наделенный какой функцией. Вторая часть анкеты состоит из следующих вопросов: о чем информация, что она включает, что не включает, в какой последовательности излагается информация, с использованием каких невербальных средств, какими словами, какими предложениями, в каком тоне, с каким коммуникативным эффектом.

Первая группа вопросов используется для анализа коммуникативной ситуации или экстралингвистических факторов текста. Вторая группа вопросов обращена к содержанию и структуре исходного текста [3]. Все эти вопросы направлены на понимание исходного текста, так как адекватный перевод зависит от того, насколько адекватно был понят текст.

Н. А. Каширина отмечает, что в ходе преподавания курса предпереводческого анализа текста на основе коммуникативного подхода и

путем анализа переводческих ошибок были сформулированы следующие критерии качества перевода:

- сохранение в тексте перевода доминантной функции текста оригинала;
- отсутствие содержательных ошибок (искажений смысла, неточностей, неясностей);
- отсутствие структурных ошибок (недочетов в актуальном членении);
- соответствие текста перевода норме и узусу переводящего языка;
- разнообразие и мотивированность применяемых переводческих трансформаций;
- соответствие текста перевода жанрово-стилистической норме, принятой для данных текстов в переводящем языке [13, с. 258].

Чтобы соответствовать перечисленным критериям, необходимо провести предпереводческий анализ кинотекста, определить его доминантную функцию и жанрово-стилистические особенности и, исходя из этого, выбрать стратегии перевода.

А. В. Козуляев пишет, что минимальным объектом предпереводческого анализа в кинопереводе является кадр, а более крупными объектами выступают сцена как кинособытие и фильм как целостный кинодискурс [14, с. 13]. В нашей работе мы подвергаем предпереводческому анализу целостный фильм.

Предпереводческий анализ нужен для того, чтобы воспринять переводимый текст как единое целое, а затем, разложив его на компоненты, выявить его типологические признаки, понять, какие трудности он содержит, что в нем значимо для последующего перевода, а чем можно пожертвовать, какую стратегию перевода избрать. Значение предпереводческого анализа трудно переоценить, поскольку он не только является условием понимания текста, но именно на этом этапе определяются те черты оригинала, которые должны войти в инвариант при переводе [13, с. 274].

Прежде чем приступить к предпереводческому анализу кинотекста фильма «Thor: Ragnarok», мы ознакомились с историей создания данного

фильма, чтобы иметь более широкое представление о том, что он из себя представляет.

Thor: Ragnarok это американский художественный фильм 2017 года режиссёра Тайка Вайтити, снятый по комиксам Стэна Ли, Джека Кёрби и Ларри Либера. Он является сиквелом картин 2011 и 2013 года, а также семнадцатым фильмом кинематографической вселенной Marvel. Премьерный показ фильма состоялся 10 октября 2017 года в Лос-Анджелесе, а также в Австралии 25 октября. В России картина вышла в прокат 2 ноября, и в США – 3 ноября.

Фильм заслужил в целом благоприятные отзывы критиков и часто назывался лучшим фильмом в трилогии о Торе, причём, особой похвалой стала режиссура Тайка Вайтити, актёрский состав, эпизоды с драками, музыка и юмор. Лента собрала \$854 млн. в мировом прокате, занимая восьмое место в списке самых кассовых картин 2017 года. На сайте Rotten Tomatoes рейтинг фильма составляет 7,5 баллов из 10 на основе 333 отзывов, из которых 306 – положительные, а оставшиеся 27 отзывов – отрицательные. На сайте Metacritic, где оценки выставляются на основе среднего арифметического взвешенного, средний рейтинг фильма составляет 74 балла из 100 на основе 51 отзыва, что указывает на благоприятную оценку фильма [54].

Выбор данного фильма обуславливает актуальность анализируемого кинотекста, так как данный фильм вышел в прокат в конце 2017 года. Стоит отметить популярность данных киножанров, например, киностудия Marvel выпустила 7 фантастических фильмов в 2017 году.

После того как мы ознакомились с информацией о фильме «Thor: Ragnarok» и у нас сложилось целостное представление о нем, мы можем перейти к предпереводческому анализу его кинотекста.

Итак, чтобы выявить стратегии, которые были необходимы для перевода кинотекста фильма «Thor: Ragnarok», мы определили такие



критерии, как его жанр, цель, специфика и зрительский круг, на который фильм ориентирован.

Данный фильм включает в себя элементы комедии, фантастики, фэнтези и боевика, что в свою очередь определяет его специфику. Она состоит в саркастичности речи персонажей, преобладании в кинотексте разговорной лексики и присутствии нелитературной лексики, например, вульгаризмов. Кино является популярным видом искусства и развлечения, и существует различное множество киножанров, ряд из которых может быть рассчитан на определенные группы населения. Учитывая жанровую принадлежность рассматриваемого в работе фильма, он ориентирован на массового зрителя, в связи с чем, целью фильма является привлечение внимания широкой публики и оказание на нее эстетического воздействия.

Для проведения общесценической характеристики фильма с целью ознакомления с образами персонажей и определения языковой характеристики их речи, что необходимо для выявления стратегий перевода, мы приводим сюжет фильма.

Спустя два года после событий, произошедших во второй части картины Тор безуспешно искал Камни бесконечности и в настоящее время оказывается в тюрьме огненного демона Суртура. Демон рассказывает, что отец Тора, Один, отсутствует в Асгарде и что царство скоро будет уничтожено в связи с наступлением Рагнарёке, конца света, как только Суртур объединит свою корону с Вечным пламенем. Тор побеждает Суртура и забирает его корону, веря, что Рагнарёк не наступит.

По возвращении в Асгард Тор узнает, что Локи, его сводный брат и бог озорства, сослал Одина на Землю и все это время притворяется им. Тор вынуждает брата помочь ему найти их отца, и поиски приводят их в Норвегию, где Один объясняет, что он умирает и что его кончина позволит его перворождённой дочери и богине смерти, Хеле, вырваться из заточения, наложенного самим Одином.

Один умирает, и тут же является Хела. Она уничтожает грозное оружие Тора, молот Мьельнир, и когда Тор и Локи пытаются бежать через мост, Биврёст, богиня смерти преследует их и атакует. В результате ее атаки, братья спадают с моста и оказываются в других мирах. Хела прибывает в Асгард, уничтожает не подчинившуюся ей армию, воскрешает древних мертвецов, которые когда-то сражались с ней, и назначает угнетённого асгардца и солдата, Скурджа, своим палачом. Она планирует использовать Биврёст для порабощения других миров и расширения империи Асгарда, но Хеймдалл, хранитель Биврёста, похищает меч, который управляет мостом, и скрывается с остальными гражданами Асгарда.

Тор, оказавшись на планете Сакаар в плену у ее правителя, Грандмастера, встречается там своего старого друга и боевого товарища, Халка, которым является профессор Брюс Беннер и который находится в подчинении у Грандмастера в качестве его непобедимого гладиатора. Далее Тор встречается Локи, который уже успел втереться в доверие местной свиты, и, затем, он сталкивается с Валькирией-отшельницей, которая когда-то сражалась против Хелы за спасение Асгарда. По-прежнему поработанный, Тор пытается убедить Халка и Валькирию помочь спасти Асгард, но тщетно. Вскоре ему удастся сбежать из дворца и найти Квинджет, который привел Халка в Сакаар. Халк следует за Тором в Квинджет и случайно ломает его, но запись Наташи Романофф пробуждает в Халке человечность и превращает его обратно в Брюса Бэннера.

Грандмастер приказывает Валькирии и Локи найти Тора и Халка, но пара вступает в драку, и Локи заставляет её пережить смерть ее товарища от рук Хелы, за что она решает помочь Тору и берет Локи в плен. Не желая оставаться в стороне, Локи предоставляет группе возможность украсть один из кораблей Грандмастера. Затем они освобождают остальных гладиаторов. Локи пытается предать своего брата, чтобы получить награду от Грандмастера, но Тор ожидает этого и оставляет его на Сакааре.

Гладиаторы вскоре находят Локи и берут его с собой. Тор, Бэннер и Валькирия бегут через червоточину в Асгард, где армия Хелы атакует его жителей и Хеймдалла. Бэннер снова становится Халком и сражается с врагами вместе с Валькирией, а Тор вступает в схватку с Хелой. Локи и гладиаторы прибывают для оказания помощи, и граждане садятся на их большой корабль. Раскаявшийся Скурдж, пожертвовав собой ради них, защищает корабль и погибает в схватке с врагами. Тор сражается с Хелой и теряет глаз, после чего у него возникает видение Одина, которое помогает ему понять, что только Рагнарёк может помочь победить Хелу. Пока Хела отвлеклась на поле боя, Локи находит корону Суртура и помещает её в Вечный пламень. Суртур возрождается, уничтожает Асгард, и Хелу вместе с ним, а все герои и жители Асгарда уходят на корабле в космос. Тор становится во главе своего народа как наследник трона, и все вместе они отправляются на поиски своего нового дома [54].

Ознакомившись с сюжетом, мы провели языковой анализ кинотекста и рассмотрели специфику речи персонажей.

В ходе анализа было выделено несколько элементов данного кинотекста, отражающих его специфику: разговорная речь, сарказм, юмор и нелитературная (сниженная) лексика. Обилие такого материала обуславливается тем, что эти элементы являются частью образа главного героя, Тора, и еще нескольких персонажей.

Разговорная речь широко представлена в речи некоторых персонажей.

*Yeah. I love when you come to visit, 142, you bring me the best stuff.*

*Man. He is a fighter.*

*Here's what I wanna know. Who are you?*

*Yeah, come on. I think you're gonna like this.*

*Hey, cuz.*

*Hey! Take it easy man!*

*Are we cool?*

*Hey man, we're about to jump on that ginormous spaceship. You wanna come?*

Основными характеристиками разговорной речи являются эмоциональность, образность и простота. Такие персонажи, как Тор, Грандмастер, Корг, Скурдж и Валькирия употребляют преимущественно эмоциональные слова и выражения, включая междометия разговорного стиля (*yeah, man, come on, hey*), слова с экспрессивной окраской (*stuff, cool*), сокращения (*cuz – cousin, gonna, wanna*), разговорные выражения (*are we cool?, take it easy*) и т.п.

Некоторые персонажи активно употребляют в своей речи сарказм. Сарказм является язвительной насмешкой, которая несет в себе негативную окраску. Тор, Валькирия, Локи и Грандмастер часто используют саркастические высказывания в адрес других персонажей.

*– You'll pay for this!*

*– No, I got paid for this.*

В эпизоде, где Валькирия ловит Тора и продает его в рабство Грандмастеру, Тор восклицает, что она еще заплатит за это, на что Валькирия насмешливо отвечает, что ей как раз за это заплатили.

*– I am the God of THUNDER!!!*

*– Wow. I didn't hear any thunder, but out of your fingers, was that like...sparkles?*

В том же эпизоде Тор угрожающе восклицает, что он является богом грома, и никто не смеет брать его в плен. Однако, из-за своей ослабленности и потери своего молота Тор не в состоянии вызвать удар молнии, на что с язвительностью обращает внимание Грандмастер, говоря про маленькие искорки, исходящих из его пальцев.

*– I don't answer to you, lackey.*

*– It's Loki.*

Валькирия и бог озорства, Локи, терпеть не могут друг друга, поэтому в эпизоде, где им пришлось работать вместе, Валькирия иронично называет его лакеем, так как это слово созвучно с его именем.

*Your hair looks nice. I like what you did with it. Change it? Washed it maybe?*

Тор на протяжении всего фильма использует сарказм и просторечные выражения. Когда Валькирия, которая сначала продала Тора в рабство, а потом решила стать частью его команды, приходит к нему, Тор намеренно употребляет саркастичную шутку по поводу ее волос, говоря, что они стали лучше, как будто она их помыла.

*–Look, I’ve spent years in a haze trying to forget my past. Sakaar seemed like the best place to drink and forget and to die one day.*

*–I was thinking that you drink too much, and that probably was going to kill you.*

В этом же эпизоде Валькирия рассказала, почему она оказалась на Сакааре, где она только и хотела, что пить пока не умрет, чтобы не думать о своем трагичном прошлом. На это Тор делает язвительное замечание, что такая любовь к алкоголю точно ей жизнь бы не продлила.

*–So, last time I saw you, you were trying to kill everybody. Where are you at these days?*

*–It varies from moment to moment.*

Локи на протяжении всех трех частей фильма предает своего брата, Тора, и его друзей, пытаясь завладеть миром. Когда один из друзей Тора, профессор Брюс Беннер, он же Халк, вновь встречает Локи и спрашивает, собирается ли Локи снова всех убить, Локи насмешливо отвечает, что он еще не определился.

*–This place is perfect for you. It’s savage, chaotic, lawless. Brother, you’re going to do GREAT here.*

*–Do you truly think so little of me?*

Тор и Локи представляют образ двух братьев, которые противоположны друг другу по натуре, и это дает им почву для насмешки друг над другом. Когда они попадают на планету Сакаар, где царят коррупция, ложь, жадность и жестокость, Тор с сарказмом говорит Локи, что это место подходит ему, указывая тем самым на схожие качества натуры Локи.

Еще одной характеристикой речи героев фильма выступает юмор. Юмор имеет понятие интеллектуальной способности подмечать в предметах и явлениях их комичные, смешные стороны. Явление юмора связано с умением обнаруживать противоречия в окружающем мире. Особым чувством юмора наделены такие персонажи фильма, как Тор, Грандмастер, Корг и Брюс Беннер.

*He's wonderful...It is a he?*

Грандмастер отличается легкомыслием, поэтому его речь может быть необдуманной и несерьезной. В данном случае его реплика относится к Тору, которого никак нельзя перепутать с представителем женского пола, тем не менее, Грандмастер переспрашивает, является ли Тор мужчиной.

*– I'm going back to Asgard!*

*– Ass-gard?*

В том же эпизоде, когда Тор говорит взявшему его в плен Грандмастеру, что он возвращается в Асгард, Грандмастер подшучивает над Тором, сравнив первую часть названия его дома с похожим по звучанию английским грубым словом, означающим заднюю часть тела.

*Well, I tried to start a revolution but didn't print enough pamphlets, so hardly anyone turned up.*

Данная реплика относится к Коргу, инопланетянину, не отличающимся большим умом. Он объясняет Тору, что он оказался в плену у Грандмастера, потому что пытался устроить революцию, но не распечатал достаточно буклетов, чтобы привлечь народ, и его поймали. Корг часто говорит

противоречивые вещи, из-за которых он кажется недалеким, но в то же время смешным.

*– And when I spun it really, really fast it gave me the ability to fly.*

*– You rode a hammer?*

*–No, I didn't ride the hammer.*

*–The hammer rode you on your back?*

*–No. I used to spin it really fast, and it would pull me off the...*

*–Oh my God. The hammer pulled you off?*

*–The ground. It would pull me off the ground, up into the air, and I would fly.*

В этом эпизоде Тор рассказывает Коргу о своем молоте, но Корг понимает фразы Тора по-своему, приписывая им сексуальный контекст, что создает комичный и абсурдный образ отношения Тора к его молоту.

*–Nope. We're going through that one.*

*–The Devil's Anus?*

*–Wait, whose anus are we going through?*

*–For the record, I didn't know it was called that when I picked it.*

В данном случае происходит диалог между Тором, Брюсом Беннером и Валькирией, которые собираются выбраться с планеты Сакаар через один из космических порталов, который выбрал Тор. Однако, выбранный портал, как выясняется, называется «Анус дьявола», что достаточно смущает героев и создает комичную ситуацию.

*–It's a leisure vessel. Grandmaster uses it for his good times, orgies and stuff.*

*–Did she just say the Grandmaster uses it for orgies?*

*–Yeah. Don't touch anything.*

В том же эпизоде Валькирия говорит, что они украли том корабль Грандмастера, который он использовал для развлечений и оргий, в связи с чем Тор порекомендовал ничего на корабле не трогать. Таким образом снова создается комичная ситуация для зрителя.

*–Here, take the wheel.*

*–No. I don't know how to fly one of these.*

*–You're a scientist. Use one of your PhDs.*

*–None of them are for flying alien spaceships!*

Когда Брюсу Беннеру приходится взять управление кораблем на себя, он восклицает, что не знает, как это делать, на что Тор, припоминая хвастовство Беннера о его докторских степенях, отвечает, чтобы он использовал одну из них, но Беннер в свою очередь восклицает, что у него нет ни одной по управлению инопланетными кораблями.

Сниженная лексика представляет собой нелитературные или литературные, но грубые слова и выражения. В рассматриваемом кинотексте некоторыми персонажами, в том числе главным героем, Тором, широко употребляются такая лексика.

*Just wait a damn minute. I'm not for sale.*

*We're not friends, and I don't give a shit about your games!*

*I'm stuck in this stupid chair.*

*Fine. Then point me in the direction of whoever's ass I have to kick.*

*All right. Screw it.*

*Moron! You big child.*

*Shut up.*

*– Whenever we get to talking, Topaz, about Scrapper 142...what do I always say? "She is the..." and it starts with a B.*

*– Trash.*

*– No, not trash. Were you waiting just to call her that? It doesn't start with a "B."*

*– Booze hag.*

*– No, "best."*

*This stupid dog won't die!*

*What the hell are you talking about?*

*That little shit.*



Выше представленные реплики относятся к Тору, Валькирии и Топаз (прислужница Грандмастера), персонажам, отличающимся особой брутальностью, что обуславливает грубость их высказываний. Выделенные вульгаризмы отражают данную характеристику персонажей, которые на протяжении фильма используют их в своей речи.

## **2.2. Способы адекватного перевода фильма «Thor: Ragnarok»**

При рассмотрении перевода кинотекста были выделены три переводческие стратегии, обеспечивающие общую адекватность перевода кинотекста для русскоязычного зрителя: культурная адаптация (доместикация или одомашнивание), прагматическая адаптация и обеспечение синхронизации. Рассмотрим подробнее данные стратегии.

Культурная адаптация – это одна из стратегий в кинопереводе, необходимая для обеспечения адекватности кинотекста. Так как изначально кинотекст ориентирован на реципиента исходного языка, то для представления его в другой стране необходимо, сначала, его модифицировать с учетом культурологических особенностей принимающего реципиента. Культурную адаптацию также называют доместикацией или одомашниванием, что обеспечивает понятность и близость переводного кинотекста зрителю переводящего языка [29]. В кинопереводе переводчик создает текст, который будет не менее привлекательным для получателя принимающей страны, чем для страны оригинала. Другими словами должен быть создан перевод кинотекста, который реализует коммуникативное намерение автора оригинала, т. е. который производит на получателя переводного текста коммуникативный эффект, соответствующий ожиданиям автора исходного текста. Такая программа переводческой деятельности может быть названа коммуникативно-равноценным переводом [29].

Во время перевода в некоторых разновидностях коммуникативной ситуации могут меняться характеристики целевой аудитории переводного текста. Происходит своего рода «переадресация» текста. Термин

«переадресация» предложен О.В. Петровой, под которым она понимает совокупность действий переводчика в ситуации, когда перевод предназначается целевой аудитории, отличной от целевой аудитории оригинала не только по своим национально-культурным, но и по каким-то социальным характеристикам [25, с. 20].

Под переадресацией следует понимать не просто совокупность действий переводчика по преобразованию текста, а именно стратегию перевода, реализация которой служит достижению цели, сформулированной инициатором перевода. Другими словами, в кинопереводе необходимо достичь прагматической адаптации, которая также является одной из стратегий перевода кинотекста. Прагматическая адаптация обуславливается указаниями заказчика киноперевода, например, повысить экспрессивность и привлекательность оригинала при переводе, несмотря на значительную модификацию оригинального кинотекста, чтобы увеличить зрительский круг.

Конечно, модификация кинотекста не должна искажать смысла оригинала или превращаться в вольный перевод. Для достижения прагматической адаптации текста, переводчикам приходится прибегать к всевозможным переводческим преобразованиям. Однако какие бы трансформации ни осуществлял переводчик, они всегда должны быть мотивированными и не приводить к изменению прагматического аспекта текста [11, с. 249].

Обеспечение синхронизации переводного кинотекста со звуковой дорожкой в фильме, о которой подробно говорилось в предыдущем параграфе, также является стратегией в кинопереводе. Так как переводчику при переводе кинотекста приходится следить за тем, чтобы переведенные реплики не нарушали длину оригинальных реплик, или переводной кинотекст соответствовал артикуляции актеров на экране, что особенно трудно обеспечить, то он ограничен в своих действиях. Это иногда приводит к комплексной модификации всей реплики, которая осуществляется с помощью определенных трансформаций, например, модуляции или

целостного преобразования. Иногда для этого достаточно также использования комбинации несколько других трансформаций.

Прием культурной адаптации заключается в том, что в переводящем языке подбираются аналоги или разговорные фразы, клише, часто в нем встречающиеся, например:

*Right. – А, да.*

*Sure. – Ну да.*

*Hold on. – Эй, стой.*

Перевод является семантически равным оригиналу, однако, использование междометий делает его более экспрессивным.

При этом в некоторых случаях переводчик прибегает к стилистической адаптации, понижая регистр.

*Oh no! Thor's in a cage. – Как так?! Тор в клетке.*

*I don't think so. – Ещё чего!*

*I'm just a janitor. – Я так, уборщик.*

Стилистически нейтральные выражения оригинала, переводчик передает просторечными выражениями русского языка, кроме того, во втором примере переводчик даже преобразует утвердительное предложение оригинала в восклицательное предложение в переводе.

Стоит отметить, что для такого рода трансформаций переводчик широко использует прием целостного преобразования. «При этом приеме преобразуется внутренняя форма любого отрезка речевой цепи – от отдельного слова, синтагмы и даже целого предложения, и преобразуется целостно, поэтому связь между внутренней формой единиц исходного языка и переводящего языка не прослеживается» [15, с. 60].

В примерах ниже представлена культурная адаптация на уровне целых предложений. Переводчик использует разговорные фразы и клише, которые широко употребляются среди русскоговорящего населения.

*How did this happen? – Как до такого дошло?*

Okay, so, Ragnarok. Tell me about that. Walk me through it. – Так говоришь, Рагнарёк. С этого места можно поподробнее?

I swear I'm not even moving, it's just doing this on its own. – Клянусь, я ни при чём. Оно само, честное слово.

That's intense. – Звучит занятно.

I'm particularly fond of these. – А вот это мои любимчики.

You just couldn't stay away, could you? – Вот что тебе неймётся?

Во втором и третьем примерах переводчик употребил приемы объединения и членения предложений соответственно, что обуславливается выбором разговорного выражения в переводящем языке. «Членение предложения является способом перевода, при котором синтаксическая структура предложения в оригинале преобразуется в две или более предикативные структуры переводящего языка» [27, с. 178–179]. «Объединение предложений – это способ перевода, при котором синтаксическая структура в оригинале преобразуется путем соединения двух простых предложений в одно сложное» [15, с. 179].

В следующих примерах переводчик использует не речевые клише, а фразеологизмы.

I really feel like we were connecting there. – Только бы не потерять нить разговора.

My time has come. – Пробил мой час.

Everything seems to work out. – Но в итоге всё как-то складывается.

I mean it's all mine for the taking. – Ко всему, чего душа пожелает.

You'll be executed for this! – Не сносить тебе головы.

Don't think for one minute, you second-rate... – Ну, погоди, второсортный чернокнижник.

This you must face alone. – Здесь я вам не помощник.

Did you listen to a word I said? – Я не поняла, для кого я сейчас распиналась?

Twass indeed hilarious. – Да, то-то была потеха.

Такой способ перевода помогает усилить экспрессивность кинотекста, так как устойчивые выражения создают более яркий образ для зрителя переводящего языка.

В примерах ниже в оригинале отсутствуют разговорные клише, но при переводе они были использованы. К тому же, во втором примере утвердительное предложение оригинала переводчик трансформировал в восклицательное предложение, а в четвертом примере – в вопросительное. Это обеспечило большую экспрессивность переводного кинотекста для русского зрителя.

*Hard to catch a guy who can see everything in the Universe. – Пойди найди того, кто видит всё во Вселенной.*

*So mischievous.* – *Да, плут из плутов!*

*I will.* – *А как же.*

*Build a statue for me.* – *В камне увековечишь?*

*I like that statue.* – *И статуя что надо.*

В следующих двух случаях проиллюстрирован перевод реалий.

*Des and Troy. You see, when you put them together...they destroy. – Кап и Пут. Потому что, когда они вместе, всем капут.*

*Kneel...before your Queen. – На колени...перед своей царицей.*

В первом примере происходит передача игры слов: английское слово *destroy* не понятно для среднестатистического русского зрителя, так как он не владеет английским языком или владеет на недостаточном уровне, но немецкое слово *капут* давно вошло в обиход русского языка, поэтому оно лучше всего подошло для передачи игры слов. Во втором примере в оригинале использовано слово-реалия *queen*, которое переводится как *королева*, но в переводе его передали русской реалией с тем же значением *царица*.

Такие трансформации обусловлены столкновением смыслов. Сначала зритель видит эпизод, где персонаж употребляет слово *капут*, которое, казалось бы, никак не связано с содержанием фильма, основанном на

скандинавской мифологии, а затем, зритель видит эпизод, в котором появляется богиня смерти и называет себя царицей. Такое противоречие является своего рода средством юмора.

Прием прагматической адаптации заключается в том, что осуществляется прагматическое воздействие на реципиента, а также достигается определенная цель перевода. Представленные ниже примеры иллюстрируют прагматическую адаптацию второго типа по классификации видов прагматической адаптации В. Н. Комиссарова [15]. Данный тип прагматической адаптации подразумевает передачу эмоционального воздействия оригинала с целью обеспечения лучшего восприятия реципиентом содержания.

*Surtur. Son of a bitch...you're still alive! – Суртур. Нет, ну каков паразит...всё ещё живой!*

Ненормативное выражение в оригинале *son of a bitch* в переводе заменяется нелитературным, но нормативным выражением *ну каков паразит*. Это обуславливается узусом, приятном в русском обществе и в рамках российского телевидения. Как правило, употребление нецензурной лексики в кино запрещено, за исключением случаев, когда это оправдано жанром или спецификой кинофильма. Кроме того, данный фильм рассчитан также на несовершеннолетних граждан.

Ниже представлены реплики Тора, в чьей речи часто присутствует сарказм.

*Oh, that's a crown? I thought it was a big eyebrow. – О, так это корона? А я думал, ты себе брови сделал.*

В данном случае переводчик делает отсылку на женскую косметическую процедуру по оформлению бровей, тем самым добавляя комичность переводному тексту.

*A lot better looking than he was when he was alive, though. – Истукан посимпатичней оригинала.*

В этом примере переводчик употребил вульгаризм (*истукан*), чтобы подчеркнуть негативность саркастического высказывания Тора по отношению к своему брату Локи, который воздвигнул себе огромную статую, что Тор высмеивает.

*Then why do you dress like one?* – *Да брось, тебе бы метлу между ног.*

В данном примере Тор опять высмеивает Локи, чье одеяние похоже на одеяние колдуна. Переводчик, учитывая такой контекст, передает его, проводя параллель с метлой ведьмы.

В следующих примерах переводчик использует просторечные выражения для передачи экспрессивности высказывания героя.

*To be honest, seeing you grow really big and set fire to a planet would be quite the spectacle.* – *Нет, лично я бы не отказался посмотреть, как ты спалишь планету и вымахаеть в колосса.*

*Because that's what heroes do.* – *Да просто страсть у меня к героизму.*

Следующие примеры являются репликами Тора, Скурджа и сталкера, чьи образы отличаются особой брутальностью, для передачи которой в переводе использовалась эмоционально окрашенная лексика, несмотря на то, что в оригинале употреблены стилистически нейтральные слова.

*I thought my father killed you, like, half a million years ago.* – *Думал, отец тебя прибил лет эдак с полмиллиона назад.*

*I'm running short on options.* – *Меня тут скоро поджарят.*

*I even named them.* – *Даже окрестил их.*

*Are you a fighter or are you food?* – *Ты боец или кусочек мяса?*

В нижеприведенных случаях в переводе употребляются выражения, отличающиеся от оригинала высокопарным слогом. Это обуславливается тем, что фильм основан на скандинавской мифологии о богах, поэтому переводчик решил воссоздать торжественность и красноречивость их речи.

*Tell my story.* – *Восславил меня?*

*That's just a silly dream...* – *Что сны – лишь грёзы...*

*She's coming. My life was all that held her back, but my time has come. I cannot keep her away any longer.* – *Она явится. Та, что во мраке ждёт моей кончины. Я чувствую, что угасаю. Сдержатъ её я более не в силах.*

*My father is dead.* – *Мой отец почил.*

Переводчик также создает комический эффект, играя на контрасте такой торжественной речи с разговорным стилем речи остальных персонажей, который сохраняется на протяжении всего фильма.

Обеспечение синхронизации необходимо, чтобы при переводе сохранялось совпадение по длине реплик и по артикуляции. В примерах ниже переводчику удалось сохранить длину реплик, но не совпадение артикуляции. Совпадение длины исходных и переводных реплик определяется с помощью подсчета слогов в обоих вариантах.

*All will suffer, all will burn.* – *Все погибнут, все сгорит.*

Для достижения синхронизации в первом примере переводчик употребил приемы грамматической замены и модуляции. В примере осуществляется грамматическая замена будущего времени на прошедшее, а также лексико-семантическая замена слова *suffer* на слово *погибнуть* с помощью приема модуляции.

Грамматическая замена – это прием, при котором происходит замена грамматического значения единицы, и эта замена может происходить на уровне словоформы, части речи, члена предложения, предложения определенного типа и т. д. Модуляция (смысловое развитие) – это замена лексических единиц в исходном и переводящем языке, основанная на причинно-следственной связи между ними. При модуляции (смысловом развитии) единица оригинала может заменяться в переводе контекстуальным, логически связанным с ней соответствием.

В следующих примерах используется прием опущения. В переводе опускаются выражения *thanks for* и *I swear*. Опущение – прием, предполагающий отказ от передачи в переводе семантически избыточных слов. Переводчик также использует грамматическую замену, заменяя



сложносочиненное предложение бессоюзным, что исключают лишний слог, представленный союзом *and*.

*Thanks for scaring away my company and drenching my workplace in brains.* – *Распугал мне тут всех гостей, изгадил боевой пост мозгами.*

*I swear, I left him right here.* – *Вот здесь я его оставил.*

В примере ниже используется генерализация значения выражения *board meetings*, которое переводится как *заседание Совета директоров*, но в переводной реплике оно передается одним словом *заседание*.

*Board meetings, and security council meetings...* – *Заседания, встречи Совета безопасности...*

«Генерализацией называется замена единицы исходного языка, имеющей более узкое значение, единицей переводящего языка с более широким значением» [15, с. 175–176].

В следующих примерах переводчик прибегает к приему целостного преобразования, чтобы обеспечить совпадение длины реплик.

*Indeed they should.* – *Это правильно.*

*Look at this place. It's beautiful.* – *Дивное место. Какой простор.*

Ниже представленные примеры иллюстрируют не только совпадение длины оригинальных и переводных реплик, но и совпадение переводного кинотекста с артикуляцией актеров на экране, что можно проверить визуально, просмотрев фильм, или путем сравнения произношения оригинала и перевода.

*Sorry for all I've done.* – *Прости меня, брат мой.*

В данном случае переводчик целостно преобразовывает выделенную часть оригинала, также используя контекст, так как эти слова Локи адресует своему брату, Тору.

*I cannot die. Not until I fulfill my destiny and lay waste to your home.* – *Я бессмертен, покуда не исполню предназначения и не покончу с Асгардом.*

Переводчик использовал приемы антонимического перевода и конкретизации для выделенных фрагментов. Это помогло достичь

совпадения артикуляции. Переводчик также использовал прием объединения предложения. «Антонимический перевод – это лексико-грамматическая трансформация, при которой осуществляется замена утвердительной формы в оригинале на отрицательную форму в переводе или, наоборот» [15, с. 183–184]. «Конкретизацией называется замена слова или словосочетания исходного языка с более широким предметно-логическим значением словом и словосочетанием переводящего языка с более узким значением» [15, с. 173–175].

*Well well, look who decided to pop in. – Так-так-так, кто же это нас почтил?*

Переводчик заменяет побудительное предложение на вопросительное, заменяя побудительный глагол *look* на междометие *так*. Кроме этого, переводчик заменяет разговорное выражение *to pop in* на слово с высоким регистром *почтил*.

*That traitor. No one knows, he's a fugitive of the throne. – Предатель? Кто знает? Объявлен врагом трона.*

В этом случае переводчик заменяет утвердительные предложения вопросительными, а также использует прием членения. Далее переводчик использует прием модуляции, заменяя личное местоимение страдательным причастием.

*It's called an email. – Слышал про емейл?*

В данном примере утвердительное предложение заменяется вопросительным, и с помощью транскрипции и транслитерации переводчик передает слово *email*, оставляя его неизменным, так как оно вошло в обиход русского языка.

«Транскрипция и транслитерация – это способы перевода лексической единицы оригинала путем воссоздания ее формы с помощью букв переводящего языка. При транскрипции воспроизводится звуковая форма иноязычного слова, а при транслитерации его графическая форма (буквенный состав). Ведущим способом в современной переводческой практике является

транскрипция с сохранением некоторых элементов транслитерации. Поскольку фонетические и графические системы языков значительно отличаются друг от друга, передача формы слова исходного языка на языке перевода всегда несколько условна и приближительна» [15, с. 173].

В последнем примере опускаются местоимение *tu* и словосочетание *for you*. Переводчик также добавляет междометия *a* и *voit*.

*My sons. I've been waiting for you.* – *Сыновья. А я вот всё жду.*

Прием опущения предполагает исключение семантически избыточных слов, которые могут быть восстановлены из контекста, а прием добавления, наоборот, подразумевает включение дополнительных лексических единиц.

Таким образом, были рассмотрены переводческие стратегии, являющиеся необходимыми для обеспечения адекватности перевода кинотекста фильма «Thor: Ragnarok».

### **Выводы по второй главе**

Фильм «Thor: Ragnarok» был выбран в связи с актуальностью его жанра в настоящее время, что также обуславливает актуальность его кинотекста.

Чтобы обеспечить лучшее представление о фильме, были рассмотрены его сюжет и история создания, которые помогли понять, что представляют собой сам фильм и его персонажи. Это было важно для определения специфики кинотекста. Данный фильм относится к таким киножанрам, как комедия, боевик, фэнтези и фантастика. Он рассказывает о приключениях скандинавского бога Тора и его команды, которые пытаются спасти Асгард от конца света, Рагнарека. Фильм рассчитан на массового зрителя.

В ходе проведения предпереводческого анализа кинотекста, была выявлена специфика речи героев фильма, которая состоит в обилие разговорной речи, сарказма, юмора и сниженной лексики. Эти элементы составляют образ некоторых персонажей фильма, включая главного героя, и они повлияли на выбор способов перевода кинотекста.

Таким образом были выделены три переводческие стратегии, обеспечивающие адекватный перевод кинотекста: культурная адаптация, прагматическая адаптация и обеспечение синхронизации. При культурной адаптации необходимо было заменить речевые клише оригинала их разговорными аналогами, часто встречающимися в переводящем языке, чтобы обеспечить близость переводного кинотекста для русского зрителя. Прагматическая адаптация была нужна, чтобы воссоздать в переводе такой же эффект, который производит оригинал и чтобы у зрителя принимающей страны сложилось положительное отношение к фильму. Обеспечение синхронизации было неотъемлемой частью, так как это является основой киноперевода. Профессиональный киноперевод отличается хорошей синхронизацией переводного кинотекста со звуковой дорожкой фильма и совпадением с артикуляцией актеров на экране. Стоит отметить, что одним из способов перевода стали различные переводческие трансформации, к которым переводчик прибегал при осуществлении любой стратегии.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Перевод кино-/видеопродукции занимает значительное место на современном рынке переводов, так как переводу подвергается значительное количество художественных фильмов, сериалов, телешоу, телепередач и других видов кинопродукции киноиндустрии. Киноперевод является разновидностью аудиовизуального перевода и специализируется на переводе кинотекстов, то есть всего, что подлежит переводу в фильме: надписи, реплики героев, песни, титры и др.

Специфика киноперевода определяется спецификой исходного продукта, включающего в себя собственно текстовую часть и визуальный ряд. В зависимости от того, какой вид перевода используется – субтитрование или дублирование, предъявляются требования к переводу.

Адекватность киноперевода заключается не только в том, чтобы передать исходный текст в неискаженном виде, сохранить заложенные в нем смыслы, но и в том, что при этом необходимо применять прагматические адаптации различного рода и культурные адаптации.

Не менее важным является необходимость в синхронизации. Это процесс, при котором переводной кинотекст сопоставляется со звуковой дорожкой в фильме, и в этом процессе учитывается совпадение переводного кинотекста с артикуляцией и телодвижениями героев на экране, а также с промежутком времени, за который герои произносят свои реплики. Поэтому какие-либо трансформации не использовались при переводе кинотекста, они не должны уменьшать или увеличивать длину реплики, чтобы ее перевод полностью соответствовал оригиналу.

В связи с вышеперечисленным мы считаем, что стратегии адекватного перевода должны включать в себя следующее: культурную адаптацию, прагматическую адаптацию и синхронизацию.

Предпереводческий анализ кинотекста показал, что специфическими чертами, выделяющими его из ряда других, на наш взгляд, являются: обилие разговорной речи, выражающееся в речевых клише, наличии разговорных

слов, слов и выражений с понижением стилистического регистра. Значительную роль играют юмор и сарказм, с помощью которых удается создать интересные, колоритные фразы героев.

При культурной адаптации необходимо было заменить речевые клише оригинала их разговорными аналогами, часто встречающимися в переводящем языке, чтобы обеспечить близость переводного кинотекста для русского зрителя. Прагматическая адаптация была необходима, чтобы воссоздать в переводе такой же эффект, который производит оригинал и чтобы у зрителя принимающей страны сложилось положительное отношение к фильму. Обеспечение синхронизации было неотъемлемой частью, так как это является основой киноперевода. Профессиональный киноперевод отличается хорошей синхронизацией переводного кинотекста со звуковой дорожкой фильма и совпадением с артикуляцией актеров на экране.

Несмотря на то, что проведено множество исследований в области киноперевода и о нем стало известно гораздо больше с момента его появления, многие вопросы, связанные с кинопереводом остаются открытыми для изучения. И так как киноперевод стал целой индустрией в настоящее время, то ряды кинопереводчиков постоянно пополняются, а это, в свою очередь, способствует пополнению теоретической базы о данном направлении аудиовизуального перевода.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алексеева И. С. Введение в переводоведение: учеб. пособие для студ. филол. и лингв, фак. высш. учеб. заведений. М.: Издательский центр «Академия», 2011. 368 с.
2. Алексеева И. С. Профессиональный тренинг переводчика: учеб. пособие по устному и письменному переводу для переводчиков и преподавателей. СПб.: Союз, 2004. 288 с.
3. Бабалова Г. Г. Обучение предпереводческому анализу текста // Психопедагогика в правоохранительных органах. 2008. № 3. С. 64–65.
4. Банникова И. А. Трансформация как способ достижения адекватности перевода // Известия Саратовского университета. 2009. № 3. С. 43–46.
5. Бархударов Л. С. Язык и перевод. Вопросы общей и частной теории перевода: учеб. пособие. М.: Ленанд, 2016. 240 с.
6. Бузаджи Д. М. Киноперевод: мало что от Бога, много чего от Гоблина: «Круглый стол» в редакции «Мостов» // Журнал «Мосты». 2005. № 4. С. 52–62.
7. Бурукина О. А. Функциональный подход в обучении письменных переводчиков предпереводческому анализу текста // Вестник МГЛУ. 2010. № 14. С. 15–26.
8. Гак В. Г. Теория и практика перевода. Французский язык: учеб. пособие. М.: Либроком, 2015. 464 с.
9. Галкина-Федорук Е. И. Об экспрессивности и эмоциональности в языке: сб. ст. по языкознанию. М.: Изд-во МГУ, 1958. 372 с.
10. Илюшкина М. Ю. Теория перевода: основные понятия и проблемы: учеб. Пособие / науч. ред. М.О. Гузикова. Мин-во образования и науки Рос. Федерации, Урал. федер. ун-т. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2015. 84 с.
11. Калабекова Л. Т. Переводческие трансформации как источник лингвистических исследований // Современные исследования социальных проблем. 2015. № 11. С. 246–254.

12. Каширина Н. А. Понимание и интерпретация в предпереводческом анализе текста // Известия ТРТУ. С. 271–274.
13. Каширина Н. А. Предпереводческий анализ текста как фактор повышения качества письменных переводов // Известия ТРТУ. С. 258.
14. Козуляев А. В. Обучение динамичности эквивалентному переводу аудиовизуальных произведений: разработки и освоения инновационных методов в рамках Школы аудиовизуального перевода // Вестник Пермского национального исследовательского политехнического университета. Проблемы языкознания и педагогики. 2015. С. 3–24.
15. Комиссаров В. Н. Теория перевода (лингвистические аспекты): учеб. для ин-тов и фак. иностр. яз. М. : Альянс, 2017. 254 с.
16. Кузьмичев С. А. Перевод кинофильмов как отдельный вид перевода // Вестник МГЛУ. 2012. № 9. С. 140–149.
17. Кулемина К. В. Основные виды переводческих трансформаций // Вестник АГТУ. 2007. № 5. С. 143–146.
18. Лепухова Н. И. Прагматический аспект перевода // Молодой Вчений. 2015. № 5. С. 160–164.
19. Матасов Р. А. История кино/видео перевода // Вестник Московского университета. 2008. № 3. С. 3–27.
20. Миньяр-Белоручев Р. К. Общая теория перевода и устный перевод. М.: Воениздат, 1980. 237 с.
21. Мишланова С. Л. Трансформации культурных ценностей при переводе мультимодальных произведений (на материале перевода текстов песен из мультипликационного фильма) // Вестник Пермского университета. 2013. № 4. С. 104–115.
22. Наговицына И. А. О влиянии внешних условий переводческого процесса на качество переводной аудиовизуальной продукции // Вестник Удмуртского университета. 2014. № 2. С. 121–127.



23. Нелюбина Ю. А. Кинотекст в кругу смежных понятий // Гуманитарный вектор. 2014. № 4. С. 26–29.
24. Нойберт А. Прагматические аспекты перевода (Pragmatische Aspekte der Übersetzung). Leipzig, 1980. 164 с.
25. Петрова О. В. Прагматическая адаптация и переадресация текста при переводе // Проблемы перевода и переводоведения. Серия «Язык. Культура. Коммуникация». НГЛУ им. Н. А. Добролюбова. 2010. С. 17–23.
26. Прокопчук А. С. Лингвокультурные проблемы перевода названия (на примере фильма «Intouchables») // Вестник ВолГУ. 2016. № 14. С. 174–177.
27. Рецкер Я. И. Теория перевода и переводческая практика. Очерки лингвистической теории перевода. М.: «Аудитория», 2016. 248 с.
28. Садуль Ж. Всеобщая история кино. Том 1 (Изобретение кино 1832–1897, Пионеры кино 1897–1909). М.: «Искусство», 1958. 612 с.
29. Сдобников В. В. К проблеме построения типологий переводческих стратегий // Вестник МГЛУ. 2011. № 9. С. 89–99.
30. Сдобников В. В. Стратегия перевода: общее определение // Вестник ИГЛУ. 2011. С. 165–172.
31. Скоромыслова Н. В. Теоретический аспект перевода художественных фильмов // Вестник. 2015. № 1. С. 153–156.
32. Стрельницкая Е. В. Синтаксические средства выражения эмоционального состояния персонажей и особенности их использования при переводе художественных текстов с английского языка на русский // Известия Санкт-Петербургского государственного экономического университета. 2010. С. 161–163.
33. Тульнова М. А. О способах локализации текстов глобальной культуры // Известия ВГПУ. 2013. № 1. С. 4–7.

34. Федорова И. К. Изучение рецепции переводного текста как метод исследования в переводоведении (на примере киноперевода) // Вестник Пермского университета. 2015. № 1. С. 55–65.
35. Федотова И.П. Структура лингвистической системы фильма // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2016. № 3. С. 252–256.
36. Чужакин А. П., Палажченко П. Р. Мир перевода-1. Introduction to Interpreting XXI. Протокол, поиск работы, корпоративная культура. М.: Р. Валент, 2002. 224 с.
37. Швейцер А. Д. Теория перевода. Статус, проблемы, аспекты: учеб. пособие. М.: Либроком, 2009. 216 с.
38. Anderman G. Audiovisual Translation: Language Transfer on Screen. London, Palgrave Macmillan, 2009. 256 p.
39. Banos Pinero R. Audiovisual Translation in a Global Context: Mapping an Ever-changing Landscape. Palgrave Macmillan, 2015. 312 p.
40. Chaume F. Audiovisual Translation: Dubbing. Routledge, 2012. 20 p.
41. Diaz-Cintas J. New Trends in Audiovisual Translation. Multilingual Matters, 2009. 288 p.
42. Gambier Y. Screen Translation: Special Issue of the Translator. Routledge, 2016. 224 p.
43. Nida E. Customs and Cultures: Anthropology for Christian Missions. New York: Harper, 1954.
44. Nida E. Language Structure and Translation. Stanford: Stanford University Press, 1975.
45. Nida E. Toward a Science of Translating. Leiden: Brill, 1964.
46. Nida E., Charles R. Taber. The Theory and Practice of Translation. Leiden: Brill, 1969.
47. Nord C. Textanalyse und Übersetzungsauftrag // Übersetzungswissenschaft und Fremdsprachenunterricht. Neue Beiträge zu einem alten Thema. München, 1989.

48. O'Sullivan C. Translating Popular Film / Portsmouth, Palgrave Macmillan, 2011. 243 p.
49. Orero P. Topics in Audiovisual Translation. Benjamins Translation Library / Barcelona, Benjamins Translation Library, 2004. 227 p.
50. Pettit Z. Connecting Cultures: Cultural Transfer in Subtitling and Dubbing // New Trends in Audiovisual Translation. Bristol/Buffalo/Toronto: Multilingual Matters. 2009. P. 44-57.
51. Reiss K., Vermeer H.J., Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie. Tübingen, 1984.
52. Szarkowska A. The Power of Film Translation [Электронный ресурс]: Translation Journal. 2005. Volume 9. № 2. URL: <http://translationjournal.net/journal/32film.htm> (дата обращения: 10.12.2017).

#### **Иллюстративный материал**

53. Русские субтитры [Электронный ресурс]: Thor Ragnarok (2017) / Top: Рагнарёк. URL: <http://subtitry.ru/subtitles/1089871652/?thor-ragnarok> (дата обращения 05.01.2018).
54. Top: Рагнарёк [Электронный ресурс]. URL: [https://ru.m.wikipedia.org/w/index.php?title=Top:\\_Рагнарёк&stable=1](https://ru.m.wikipedia.org/w/index.php?title=Top:_Рагнарёк&stable=1) (дата обращения 05.01.2018).
55. THOR: RAGNAROK [Электронный ресурс]: Disney Awards 2017. URL: [http://www.waltdisneystudiosawards.com/thor\\_ragnarok/screenplay](http://www.waltdisneystudiosawards.com/thor_ragnarok/screenplay) (дата обращения 05.01.2018).