

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ 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 Стратегия перевода субтитров киносериала «White Collar» с
английского языка на русский

Студент

Е. С. Горина

(И.О. Фамилия)

(личная подпись)

Руководитель

О. В. Мурдускина

(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 2019

АННОТАЦИЯ

Актуальность бакалаврской работы на тему: «Стратегия перевода субтитров киносериала «White Collar» с английского языка на русский» обусловлена возрастающим интересом к кинематографу, который по большей части является англоязычным, широким использованием и ростом потребности в качественных субтитрах и их адекватных переводах.

Объектом исследования являются субтитры к сериалу «White Collar/Белый воротничок». **Предметом** исследования выступают способы перевода субтитров к сериалу «White Collar/Белый воротничок» с английского на русский язык.

Цель исследования – описать стратегию перевода субтитров сериала «White Collar/Белый воротничок» с английского языка на русский. **Задачи:** 1) определение понятия «субтитр»; 2) описание особенностей структуры и функционирования субтитров; 3) выявление лингвостилистических характеристик субтитров сериала; 4) описание понятия «стратегия перевода»; 5) определение стратегии перевода субтитров сериала «White Collar».

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

В **первой** главе рассматривается общая характеристика субтитров. Дается определение понятия «субтитр», описываются основные его характеристики, проводится анализ существующих классификаций субтитров, а также описывается понятие и алгоритм стратегии перевода. **Вторая** глава посвящена анализу специфики объекта исследования, описывается их классификация, основанная на конкретных примерах из текста субтитров. Описывается стратегия перевода субтитров к киносериалу «White Collar/Белый воротничок».

Список используемой литературы включает 47 источников научной литературы, в том числе 9 иноязычных.

Общий объем работы составляет 52 страницы.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	4
ГЛАВА 1. ПОНЯТИЯ «СУБТИТР» И «СТРАТЕГИЯ ПЕРЕВОДА» В РАМКАХ ТЕОРИИ ПЕРЕВОДА.....	7
1.1. Понятие «субтитры» и их функционирование в тексте.....	7
1.2. Стратегия перевода как базовое понятие теории перевода.....	16
Выводы по первой главе.....	23
ГЛАВА 2. ПЕРЕВОДЧЕСКИЙ АНАЛИЗ СУБТИТРОВ СЕРИАЛА «WHITE COLLAR/БЕЛЫЙ ВОРОТНИЧОК».....	24
2.1 Специфика субтитров сериала «White Collar/Белый воротничок».....	24
2.2 Способы перевода субтитров сериала «White Collar/Белый воротничок»	35
Выводы по второй главе.....	48
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	50
СПИСОК ИСПОЛЬЗУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	53

ВВЕДЕНИЕ

Киноиндустрия и все с ней связанное неизменно вызывает интерес и полемику среди специалистов в разных областях, а также среди рядовых зрителей. В последние десятилетия в связи с активным развитием сферы коммуникации, интернета и различных социальных сетей, интерес к кинопродукции вырос в несколько раз. А поскольку основное количество фильмов выходит на английском языке, вырос интерес к такому явлению, как субтитры к фильмам и сериалам.

Актуальность данной работы обусловлена возрастающим интересом к кинематографу, который по большей части является англоязычным, ростом потребности в качественных субтитрах и их адекватных переводах, а также их широким использованием в разных сферах жизни.

Объектом исследования являются субтитры к сериалу «White Collar/Белый воротничок», **предметом** исследования выступают способы перевода субтитров к сериалу «White Collar/Белый воротничок» с английского на русский язык.

Целью данной работы является описание стратегии перевода субтитров сериала «White Collar/Белый воротничок» с английского языка на русский.

Эта цель предполагает решение следующих **задач**:

- 1) определение понятия «субтитр»;
- 2) описание особенностей структуры и функционирования субтитров;
- 3) выявление лингвостилистических характеристик субтитров сериала;
- 4) описание понятия «стратегия перевода»;
- 5) определение стратегии перевода субтитров сериала «White Collar».

В качестве **материала для исследования** использованы субтитры вместе с переводом к первому сезону, состоящему из 14 серий, детективного остросюжетного сериала «White Collar/Белый воротничок», посвященного

работе Федерального бюро расследований. Общий объем проанализированного текста составил порядка 100 т. знаков.

В проведенном исследовании были использованы следующие **методы**:

- *методы анализа и синтеза*, с помощью которых был собран и обобщен теоретический материал по исследуемой теме, а также подведены итоги исследования и проведен анализ теоретического и практического материала;

- *метод сплошной выборки*, позволивший собрать материал для проведения исследования;

- *метод дефиниционного анализа*, позволивший изучить научные определения понятий с целью проникновения в их содержание;

- *сравнительно-сопоставительный метод*;

- *метод предпереводческого анализа*.

Труды следующих ученых послужили **теоретической базой** исследования: И.С. Алексеева, Л.К. Бободжанова, В.С. Виноградов, Н.К. Гарбовский, В.Е. Горшкова, В.В. Долгунова, В.Н. Комиссаров, Х. Крингс, П.С. Лааксо, М.А. Самкова и других.

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

Структура и основное содержание работы. Работа состоит из введения, двух глав, заключения и списка используемой литературы.

Во введении дается общая характеристика работы, определяются предмет, цели и задачи, обосновываются ее актуальность, описываются методики исследования.

В первой главе «Понятия «субтитр» и «стратегия перевода» в рамках теории перевода» рассматривается общая характеристика субтитров. Дается определение понятия «субтитр», описываются основные его характеристики,

проводится анализ существующих классификаций субтитров, а также описывается понятие и алгоритм стратегии перевода.

Вторая глава «Переводческий анализ субтитров сериала «White Collar/Белый Воротничок»» посвящена непосредственно анализу специфики объекта исследования, описывается их классификация, основанная на конкретных примерах из текста субтитров. Описывается стратегия перевода субтитров к киносериалу «White Collar/Белый воротничок».

В заключении обобщаются результаты проведенного исследования.

Список используемой литературы содержит 47 источников, из которых 9 иноязычные.

Общий объем работы составляет 52 страницы.

ГЛАВА 1. ПОНЯТИЯ «СУБТИТР» И «СТРАТЕГИЯ ПЕРЕВОДА» В РАМКАХ ТЕОРИИ ПЕРЕВОДА

1.1. Понятие «субтитры» и их функционирование в тексте

Для того чтобы определить такой термин как «субтитр», в первую очередь необходимо рассмотреть общеизвестные понятия, благодаря которым становится понятно, что «субтитр» включает в себя две морфемы: приставки «суб» (от латинского *sub* – «расположение внизу под чем-либо, или около чего-либо»), и корня «титр» (от фр. *titre* – «вступительная надпись или пояснительный текст в кинофильме»).

Субтитр – надпись, расположенная в нижней части кадра. Текст субтитра представляет собой обычно перевод на другой язык слов актера (диктора) или надписи. Субтитрами также снабжаются фильмы для глухих [8, с. 150].

Согласно «Большому толковому словарю русского языка», термин субтитры означает «надпись под изображением внутри кадра, передающая слова действующих лиц или содержащая пояснительный текст». [46].

Интересно отметить, что в традиционном источнике («Словарь лингвистических терминов» под ред. Ахмановой О. С.) этого термина нет [45]. Отсутствие термина «субтитр» в специализированных лингвистических словарях является своеобразным подтверждением того, что субтитры к различным теле- и киноматериалам довольно долго не рассматривались в лингвистическом аспекте, а скорее считались кинематографической реалией.

Таким образом, выбирая и суммируя информацию из всех вышеперечисленных определений, условимся разделить субтитры на два вида текста, характеризующих их употребление. Это субтитры, *воспроизводящие речь персонажей на языке оригинала* (обычно они сопровождают фильмы для глухих), а также субтитры, *представляющие*

собой перевод оригинального текста кинофильма на язык, понятный зрителю.

При определении такого понятия как «*субтитр*», в рамках данной работы этот термин будет рассматриваться исключительно как текст, представляющий собой перевод оригинального кинотекста на язык, понятный зрителю, в нашем случае рассматривается англо-русская языковая пара.

Опираясь на работу Егоровой Т. А., все субтитры можно объединить в соответствующие группы. Как правило, классификация проводится по семи основным основаниям [9].

1. По возможности включения и выключения:
 - скрытые (можно и включить, и выключить);
 - открытые (т.е. изображенные на экране, их нельзя выключить).
2. По форме, в которой хранятся:
 - вшитые (изображение и текст накладываются на исходный видеоряд);
 - пререндеренные (изначально готовый материал, хранящийся отдельно от видеоряда, именно так хранятся субтитры к DVD-video);
 - программные (текст, зачастую имеющий элементы разметки, т.е. шрифт, цвет, положение на экране и т.д).
3. По языку представления субтитры могут быть:
 - оригинальными;
 - переводными.
4. По времени трансляции субтитры делятся на следующие типы:
 - выходящие в режиме реального времени;
 - составленные заранее;
 - часть подготавливается заранее, а часть выходит в режиме реального времени.
5. По степени детализации событий субтитры подразделяются на:

- содержащие только реплики персонажей и комментарии к надписям в кадре;

- содержащие дополнительную, информативную или пояснительную информацию.

6. По содержанию субтитры могут быть:

- повествовательными;
- вынужденные (содержащие перевод);
- расширенные (совмещение локализованных и стандартных субтитров);

- локализованные (содержащие пояснение к элементу, находящемуся в тексте субтитров);

- содержательные (содержащие пояснительную информацию к происходящему в кадре);

- бонусные (отдельные субтитры, относящиеся к закадровой информации и съемке).

7. По сфере использования выделяются следующие виды субтитров:

- художественные (используются в кинофильмах, опере, театральных представлениях);

- медиасубтитры (используются в новостях, рекламе);

- развлекательные (используются в видеороликах, компьютерных играх, обучающих языку программ) [42].

Вышеприведенная классификация субтитров позволяет нам составить общее представление о них в целом.

Рассмотрим одну из сфер использования субтитров, в данном случае кинодискурс.

Опираясь на статью Самковой М. А. посвященной вопросу соотношения понятий «кинотекст» и «кинодискурс», можно утверждать, что понятие кинодискурс можно определить через понятие кинотекст. «Кинотекст по отношению к кинодискурсу может рассматриваться как его

фрагмент, а кинодискурс как целый текст или совокупность объединенных каким-либо признаком текстов» [26].

Зарецкая А. Н. под кинодискурсом понимает «связный текст, являющийся вербальным компонентом фильма, в совокупности с невербальными компонентами – аудиовизуальным рядом этого фильма и другими значимыми для смысловой завершенности фильма экстралингвистическими факторами, т. е. креолизованное образование, обладающее свойствами целостности, связности, информативности, коммуникативно-прагматической направленности, медийности и созданное коллективно дифференцированным автором для просмотра реципиентом сообщения (кинозрителем)» [10. с. 32].

Слышкин Г. Г. предложил следующее определение данного понятия: «кинотекст – связное, цельное, завершенное 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 кинозрителями» [28, с. 37].

По мнению Ивановой Е. Б., «кинофильм – это текст, то есть связное семиотическое пространство. Фильм определяется как зафиксированная на пленке или другом материальном носителе последовательность кадров, представляющих собой фотографическое или рисованное изображение, обычно сопровождаемое звуковым рядом (речью, музыкой, шумами)» [12].

«В качестве составляющих кинотекста могут быть включены только узкие экстралингвистические факторы (факторы коммуникативной ситуации), тогда как в структуру кинодискурса включаются и широкие экстралингвистические факторы (факторы культурно-идеологической среды, в которой протекает коммуникация)» [26]. В свою очередь мы можем

провести параллели между кинотекстом и субтитрами, так как на деле эти понятия крайне схожи.

Ефремова М. А. и Слышкин Г. Г., опираясь на работы Кухаренко В. А., выделяют основные категории кинотекста как художественного текста:

- антропоцентричность;
- информативность;
- локальную и темпоральную отнесенность;
- модальность;
- прагматическую направленность;
- перспекцию и ретроспекцию;
- связность;
- системность;
- целостность (вербальная и невербальная тесно интегрированы, поэтому при разделении «фактически теряют информативность»);
- членимость [28, с. 33].

Основная цель кинотекста, так же, как и субтитра – передать и создать художественно-эстетическое воздействие на зрителя, достигнув тем самым и коммуникативно-прагматической цели создания у него определенного образа картины.

Опираясь на работу Егоровой Т. А., можно утверждать, что «субтитрам присуща ситуативная привязанность. Они создаются к конкретному произведению, реализуются в определенном временном и пространственном континууме и не мыслятся от него в отдельности» [9].

Как уже упоминалось ранее, в рамках данной работы, под «субтитром» подразумевается текст, представляющий собой перевод оригинального кинотекста на язык, понятный зрителю, при этом стоит обратить внимание на сам процесс перевода субтитров, то есть *субтитрование*.

Субтитрирование или дополнение к оригинальному видео переводного текста, располагающегося в нижней части экрана, часто используется, например, на показах конкурсных программ международных кинофестивалей. Такой вид перевода помогает полностью сохранить авторскую идею, слышать реальные голоса актеров, их интонации. По своей сути субтитрирование наиболее приближено к письменному литературному переводу и является самым дешевым видом киноперевода [20]. Ведь субтитрирование не требует никаких дополнительных затрат на озвучивание актерами, работу звукорежиссеров и т.д.

Однако при субтитрировании необходимо учитывать ряд лингвистических факторов, таких как:

- Сегментация, т.е. деление предложений на строки из-за особенности восприятия [24, с. 69];
- Опускание языковых элементов (например, общие фразы, ответные выражения, двусложные предложения);
- Изменение синтаксических структур (главное условие при этом, это сохранение баланса между семантическим аспектом (сохранение смысловой нагрузки), прагматическим аспектом (сохранение функции текста-оригинала) и стилистическим (сохранение первоначального стиля).

Такие единицы текста, как *акронимы, апострофы, цифры* и *символы* должны использоваться очень осторожно и максимально понятно. То же самое касается *передачи диалектов*. Нельзя использовать фонетическую или синтаксическую транскрипцию устной формы передачи какого-либо диалекта языка-источника. Только диалекты, которые уже использовались в письменной форме в печатных материалах, могут быть приведены в субтитрах.

При таком процессе, как субтитрирование следует придерживаться определенным требованиям. Как уже говорилось ранее, понятие о субтитрировании включает в себя непосредственный перевод субтитров.

Однако не стоит не забывать о технических и лингвистических требованиях [14].

Существуют формальные, то есть технические, правила субтитрования. К ним относятся: количество строк, количество знаков, время показа одной реплики, расположение на экране, шрифт, цвет субтитров и пунктуация [43].

Текст субтитров должен быть представлен на строках, отведенных для его размещения. Для соблюдения пространственных параметров специалисты по созданию субтитров используют две стратегии: пишут двустрочные субтитры, сокращая тем самым их количество, либо составляют однострочные субтитры, высвобождая таким способом часть пространства кадра [43]. Последняя стратегия может быть использована, к примеру, когда в кадре в ближнем ракурсе показывается лицо, и при наложении полного двухстрочного субтитра текст будет идти на уровне рта персонажа, тем самым, не позволяя зрителю следить за речью героя.

Согласно Ф. Карамитроглоу, максимальное количество строк, которое может содержать субтитр, и которое может одновременно появиться на экране – две. Это гарантирует, что не более 2/12 части изображения будет закрыто субтитрами. Однострочный субтитр должен занимать нижнюю строку. Если мы имеем дело с диалогом, то реплики героев вводятся одновременно на двух строчках, в начале каждой из которых ставится тире, текст выравнивается по левому краю. Трехстрочные субтитры, в силу слишком большого загромождения кадра, особенно когда в оригинальной версии кинофильма уже присутствуют субтитры (к примеру, используется иностранный язык в исходном сообщении), не используются [39]. Таким образом, мы можем подытожить что текст субтитра размещается на двух строчках, и обе они должны быть одинаковы по длине. Также стоит отметить, что верхняя строчка, согласно рекомендациям Ф. Карамитроглоу, должна быть короче нижней.

«Показ полноценной двустрочной реплики в 72 знака и больше длится 4 секунды, однострочной в 36–40 знаков – 2 секунды, а для полуторной строки – 3 сек. Короткая реплика отображается на экране в течение одной секунды. При составлении субтитров этот отрезок времени определяется, прежде всего, скоростью чтения предполагаемой аудитории» [42, с. 56].

Перед созданием непосредственно субтитров фильм измеряется. Это означает, что каждому субтитру присваивается некий коэффициент на размещение определенного количества знаков, в связи с чем распределение знаков по субтитрам происходит неравномерно [39]. «Невозможность переноса информации из одной сцены в другую объясняется тем, что субтитры должны точно соответствовать изображению на экране, кинематографическим планам и не создавать препятствий зрительскому восприятию» [39].

Особое внимание уделяется шрифту текста в субтитрах. Подходящими являются такие шрифты, как Helvetica и Arial. Курсивом выделяется речь, произнесенная на иностранном языке, или принадлежащая внеэкранному источнику (собеседник по телефону, рассказчик и т.д.). Доносящийся с экрана текст из телевизора, радио, песня из громкоговорителя, колонок и т.п., адресованные широкой аудитории, вводятся курсивом в двойных кавычках. Использование в субтитрах жирного и подчеркнутого шрифта не допускается [43].

Цвет субтитров также играет не последнюю роль в восприятии кинофильма. В связи с тем, что при чтении слишком яркого текста человеческий глаз склонен быстро уставать, текст субтитров должен быть выполнен не в ярко-белом, а в молочно-белом цвете. При этом фоном для субтитра может служить серое полупрозрачное окошко, которое также по ряду причин будет облегчать процесс чтения: во-первых, серый воспринимается как нейтральный цвет, во-вторых, эффект полупрозрачности

позволяет не закрывать полностью изображение, в-третьих, чтение текста на движущемся изображении гораздо труднее, нежели на статичном поле [43].

При переводе субтитров (так же, как и при переводе под дубляж и закадровое озвучивание) переводчик вынужден учитывать не только вышеперечисленные факторы, принимаемые во внимание в рамках коммуникативно-функционального подхода к переводу, но и определенные технические ограничения, накладываемые как заказчиком перевода, так и общими требованиями к качеству субтитров [2, с. 247].

Именно поэтому перевод субтитров называется ограниченным переводом (*constrained translation*) в ограниченной коммуникативной ситуации [44, с. 27]. Переводчик субтитров буквально «связан» по рукам и ногам как внутренними, личностными ограничениями, так и внешними, диктуемыми ситуацией перевода субтитров.

По мнению К. Титфорда, все проблемы, возникающие в процессе субтитрирования, обуславливаются ограничениями, которые накладывает на переводчика сама ситуация перевода и материал оригинала [38]. В качестве источников такого рода ограничений Р. Майорал, Д. Келли и Н. Галлардо называют: 1) наличие различных систем коммуникации; 2) смену канала подачи информации (например, переключение от визуального канала в тексте оригинала к аудиальному каналу в тексте перевода [41, с. 363]. Кроме того, диалоги в художественном или телевизионном фильме чаще всего представляют собой не совокупность спонтанных высказываний, а некую «идеальную» коммуникативную ситуацию. Ведь тексты, как и видеоряд и шумомузыкальный ряд, заранее пишутся сценаристами, тщательно вычитываются и редактируются. Таким образом, переводчику приходится иметь дело с трансформацией в письменную форму устной речи, которая на самом деле представляет собой произнесенную письменную речь.

1.2. Стратегия перевода как базовое понятие теории перевода

В современном переводоведении для описания процесса перевода широко используется словосочетание «стратегия перевода». Его можно встретить как в научной, так и в учебной литературе, а также в разного рода нормативных документах – в учебных программах, планах, экзаменационных билетах и т.п.

Шлепнев Д. Н. утверждает, что «словосочетание «стратегия перевода» на первый взгляд несет в себе определенную терминологичность, а обозначаемое им понятие – на принадлежность к основополагающим понятиям переводоведения. Однако при попытке выяснить, что именно наука о переводе понимает под стратегией перевода и насколько употребление этого словосочетания углубляет наши знания о действительности (в данном случае о процессе перевода), выявляется далеко не однозначная картина» [34, с. 161].

В ходе нашего исследования было обнаружено, что определение «стратегии перевода» отсутствует в «Толковом переводоведческом словаре» Нелюбина Л. Л., самом полном на сегодняшний день специальном переводоведческом справочном пособии, «которое содержит 2028 словарных статей, экстрагированных из 224 источников» [46. с. 2]. Между тем, словосочетанием «стратегия перевода» широко пользовались, в частности, Швейцер А. Д., Комиссаров В. Н. и продолжают пользоваться их последователи.

Тем не менее, термин «стратегия перевода» можно найти в нескольких вариантах. Так, совместно со «стратегией перевода» мы можем встретить «стратегия переводчика», «переводческая стратегия», «тактика перевода» и также «стратегия поведения переводчика в процессе перевода». Все эти словосочетания используются в качестве семантических вариантов.

Стоит отметить, что не только разные, но порою даже одни и те же исследователи вкладывают в это словосочетание разное содержание. С одной

стороны, его употребляют в самом широком смысле, в значении «как правильно переводить». Часто в этом случае говорят об общей «стратегии перевода».

Крюков Н. А. в учебном пособии «Теория перевода» говорит о плане деятельности, который вырабатывает переводчик, но одновременно употребляет и словосочетание «стратегия перевода», а также, в качестве варианта, словосочетание «стратегическая линия» [19, с. 48]. Однако не уточняется описание каких-либо конкретных действий для выполнения поставленной задачи, поскольку преобладает мнение, что «стратегию перевода» можно и должно вырабатывать, а затем и реализовать каждому переводчику самостоятельно.

Комисаров В. Н. «Под *стратегией перевода* понимают потенциально осознанные планы переводчика, которые направлены на решение конкретных проблем перевода в рамках конкретной переводческой ситуации и призваны достичь определенной цели, которая обусловлена определенной переводческой задачей» [16, с. 92-93]. Также Комисаров В.Н. утверждает, что в художественном переводе, например, «стратегическая задача заключается в передаче художественно-эстетической функции оригинала» [17, с. 84].

Комиссаров В. Н. в своей работе «Современное переводоведение» определяет стратегию как «своеобразное переводческое мышление, которое лежит в основе действий переводчика» [18, с. 356], и выделяет три группы принципов осуществления «переводческой стратегии»: некоторые исходные установки; выбор общего направления действий; выбор характера и последовательности действий в процессе перевода [18].

Первым кто заговорил о понятии «стратегия перевода» является немецкий ученый-лингвист, профессор прикладной лингвистики Х. Крингс. Он предложил в качестве этого понятия рассматривать потенциальный план действий переводчика, который действует в процессе решения определенных переводческих задач. При этом Х. Крингс разграничивал понятия о макро- и

микростратегии. Макростратегия подразумевает методы решения определенных задач, а микростратегия – решение какой-то одной задачи [40].

Сдобников В. В. в своей работе «В поисках стратегии» утверждает, что «такое понятие, как стратегия перевода, подразумевает под собой суть и порядок действий переводчика в процессе работы с конкретным текстом. В данной ситуации также уместно использовать понятие «действия переводчика»» [27, с. 38].

Опираясь на работу Алексеевой И. С., ссылающейся на работы Х. Крингса, «стратегию перевода» можно представить в качестве *алгоритма действий* переводчика [1, с. 321-324]. Эта стратегия направлена на создание продукта, в качестве которого в данном случае выступает переведенный текст. Этот алгоритм включает в себя три основных пункта:

I этап. Предпереводческий анализ текста.

Под предпереводческим анализом текста подразумевается проведение анализа исходного текста, предшествующего непосредственно созданию переводного варианта. Целью данного анализа является выявление переводческой доминанты, а главной его задачей – выяснение того, какой именно текст находится перед переводчиком [36].

В переводоведении существует несколько основных аспектов, касающихся предпереводческого анализа:

- Установление точного результата, который желает видеть заказчик, определение непосредственно заказчика, в качестве которого может выступать, как одно лицо, так и коллектив либо группа, цель перевода и его назначение – является ли данный нотариальный перевод документов отдельным заказом или же он входит большой проект, состоящий из нескольких подобных ему частей.

- Характеристика заказчика, в качестве которого, как уже упоминалось выше, может выступать, как определенный индивидуум, так и целый коллектив, установление степени подготовленности аудитории, для

которой предназначен данный перевод. При отсутствии точного адресата переводчик вправе ориентироваться на «усредненный реципиент», в качестве которого выступает предполагаемый типичный представитель культуры языка перевода, знания которого считаются общими в числе таких же представителей языкового коллектива. Выяснение ожиданий реципиента (заказчика) от уже переведенного текста [34, с. 165].

Помимо этого, не менее важным является определение качества перевода, выяснение необходимой степени эквивалентности полного перевода.

Оценка характеристик переводимого текста. Для ее определения текст, в первую очередь, должен быть прочтен, оценен с точки зрения его потребления (внутреннего или внешнего) и общей стилистической характеристики, в которую входят жанр и стиль исходного варианта, будь то научный, научно-учебный или научно-популярный текст. Далее собирается так называемый сбор фоновой информации, наличие глобальных и параллельных текстов, производится предварительный анализ категорий текста, среди которых выделяется [18, с. 368] :

- когезия – наличие языковых связей, к которым относятся местоимения, союзы, повторы, согласование времен;
- когерентность – наличие логических связей, подразумевающих тематически единую лексику и графику, в которую входят пункты закона и контракта.
- интенциональность – понятие, под которым подразумевается то, что то, что коммуникативно не релевантно, то не релевантно и для перевода.
- воспринимаемость – под данным понятием подразумевается степень восприятия переведенного текста – воспринимается ли он легче или же восприятие остается на том же уровне, что и исходный текст.
- информативность: когнитивная, оперативная, эстетическая и эмоциональная.

- темпоральность – имеются в виду поли- и монотемпоральные тексты.
- модальность – реальность либо ирреальность
- ситуативность – разъяснение возможных межкультурных неточностей, политкорректность.
- интертекстуальность – аллюзии и цитирование.

II этап. Перевод текста.

На первом этапе переводчик получает только первоначальные сведения о том, что ему предстоит передать. Непосредственно в процессе перевода специалистом ведется постоянный аналитический поиск оптимального варианта перевода, что и является для него ответом на вопрос о том, как именно должен быть переведен текст.

В первую очередь важно помнить, что *перевод* является процессом анализа и переноса информации с исходного на переводящий языки в устной или письменной форме. Опираясь на работу Алексеевой И.С., мы можем утверждать, что при переводе важно опираться на изначально данные нам сведения, т.е. *виды фоновой информации*, а также при непосредственном процессе перевода крайне значимо правильное использование основных приемов и способов [2].

Под понятием *фоновая информация* подразумеваются определенные социокультурные сведения, которые характерны только для определенной национальности или нации, и освоены массой их представителей, что нашло отражение в языке национальной общности. Фоновая информация может быть краткосрочной и долгосрочной.

Виноградов В. С. выделяет два подтипа фоновой информации:

- имплицитная или подразумеваемая информация, в которую включаются как прагматические предусловия текста и ситуация речевого общения, так и основанные на знании мира пресуппозиции и импликации, и подтекст, аллюзии, символы, каламбуры и др.;

- долговременная и кратковременная фоновая информация (актуальная и историческая). [5, с. 42-43]

Парфенова Д. И. в своей работе утверждает, что «под *способом перевода* подразумевается путь, который сознание человека использует для того, чтобы перевести данный текст. Выделяют смысловой и формальной знаковый способ перевода» [23, с. 3].

Операции перевода на формально-знаковом уровне, – по сути операция замещения знака одного языка на знак другого языка.

Единицы перевода, которые имеют либо фиксированную, либо стертую семасиологическую связь – сюда входят термины, штампы и ситуационные клише.

Переводческие операции, производимые на смысловом уровне: от знака одного языка к ситуации или детонату – и далее к знаку другого языка.

Приемы перевода могут работать исключительно в пределах смыслового способа перевода [18, с. 227].

Под *приемом перевода или переводческой трансформацией* подразумевается определенное дополнительное действие либо мыслительная операция, обусловленная возникшими в процессе перевода сложностями из-за различия систем языков и правил, в соответствии с которыми используются единицы языка.

Манина Т.А. и Худорожкова О.Е. подробно рассматривают в своих работах переводческие трансформации, осуществляемые в процессе перевода [22] [30]. Благодаря им, можно выделить:

Лексические трансформации, применяемые в процессе перевода с участием различных иностранных языков и переводящих языков, включают следующие переводческие приемы:

- переводческое транскрибирование и транслитерация;
- калькирование;
- лексико-семантические замены;

Грамматические трансформации включают в себя такие приемы как:

- синтаксическое уподобление (дословный перевод);
- членение предложения;
- объединение предложений;
- грамматические замены (формы слова, части речи или члена предложения);

Лексико-грамматические трансформации включают в себя такие приемы как:

- компенсация;
- антонимический перевод;
- экспликация (описательный перевод);

Лексико-семантические трансформации:

- добавление;
- опущение;
- конкретизация;
- генерализация;
- антонимический перевод;
- целостное переосмысление;
- модуляция.

Передать текст без единой трансформации невозможно: благодаря переводческим стратегиям удастся точно и в полном объеме передать мысль автора.

III этап. Постпереводческий анализ текста

На данном этапе необходимо провести:

- Текстологическую сверку исходного и переведенного текстов, тем самым контролируя полноту готового варианта, отсутствие в нем пропусков слов либо целых фрагментов.
- Редактирование текста на предмет отсутствия грамматических, стилистических и лексических ошибок.

Постпереводческий анализ текста является завершающим этапом в данном алгоритме действий переводчика, представляющим собою стратегию перевода, главной целью которого является получение качественного перевода того или иного текста. В результате соблюдения всех пунктов вышеуказанного алгоритма мы получаем готовый продукт в виде текста на переводящем языке [14].

Выводы по первой главе

Субтитр – надпись в нижней части кадра кинофильма, представляющая собой запись или перевод речи персонажей. Субтитры представляют собой не просто статический объект, и не просто результат языковой деятельности персонажей, они отражают весьма динамический, длительный по времени характер языкового общения, а также имеют неразрывную связь с ситуацией, контекстом.

Содержание субтитров, в связи с требованиями, предъявляемыми киноиндустрией, подвергается различным изменениям: компрессии, опущению языковых элементов, сокращению, сегментации предложений, изменению синтаксических структур и т.д. Эти преобразования гораздо в большей степени требуются по отношению к художественным субтитрам, соответственно они содержат и меньший объем текста.

Так как термин «стратегия перевода» существует в нескольких вариантах, то в рамках нашего исследования «стратегия перевода» была представлена в качестве алгоритма действий в процессе перевода. Состоит он из трех этапов: предпереводческий, переводческий и постпереводческий анализы текста.

ГЛАВА 2. ПЕРЕВОДЧЕСКИЙ АНАЛИЗ СУБТИТРОВ СЕРИАЛА «WHITE COLLAR/БЕЛЫЙ ВОРОТНИЧОК»

2.1 Специфика субтитров сериала «White Collar/Белый воротничок»

Текст, используемый в данной работе для анализа, представляет собой субтитры к сериалу «White Collar/Белый воротничок» режиссера Д.Т. Кречмера, посвященного работе детектива Федерального бюро расследований Питера Берка. На примере субтитров к сериалу «White Collar/Белый воротничок» в рамках задач данной работы будут рассмотрены лингвостилистические особенности художественных субтитров в киносериале.

Основой сериала послужил документально подтвержденный факт. Один из самых изощренных в сфере искусства преступников, занимающийся кражей всевозможных ценных арт-предметов, был освобожден из тюремного заключения в обмен на его согласие помогать федеральному бюро расследования в раскрытии преступлений, связанных с хищениями в области искусства. В фильме этого преступника зовут Нил Кэффри, а свое название сериал получил по названию этих людей, получивших прозвище «Белый воротничок» в связи со спецификой их работы, не связанной с убийствами и стрельбой, а связанной, скорее, с работой музейных служащих, одетых в белые рубашки. Далее по тексту будем называть преступника просто по имени – Нил Кэффри, в целях экономии места.

Сериал разделен на 6 сезонов с разным количеством серий в каждом из них. Каждая серия представляет собой отдельный сюжет, фоном для расследований является личная жизнь детектива, личная жизнь преступника, согласившегося сотрудничать, а также история их взаимоотношений.

Все английские субтитры взяты с сайта TVsubtitles [48]. Ввиду того, что целью работы является анализ переводческих решений, английские субтитры приведены вместе с переводом, взятых на том же сайте [48].

В некоторых примерах не соблюдена структура субтитров, это связано с экономией места. Там, где требуется продемонстрировать именно структуру субтитра, она приводится в полном объёме.

Субтитры относятся к одному из видов кинотекста. **Оформление и структура субтитров подчинены строгим правилам.** Каждый субтитр представляет собой графически оформленную структуру, которая включает номер субтитра, время и длительность его появления на экране, а также собственно текст персонажа или персонажей. Например:

9

00:00:33,590 --> 00:00:34,910

What's he doing down here?

Что он здесь делает?

10

00:00:35,010 --> 00:00:36,610

I don't know, but it can't be good.

Не знаю, но это нехорошо.

В данном примере субтитры приведены так, как они выходят на экране, когда номер, время и текст располагаются на отдельных строках. Во всех последующих примерах номер субтитра и его время либо не будут указываться, либо будут объединены в одну строку в целях экономии места, но деление субтитра на две части сохранено, чтобы продемонстрировать их функционирование в фильме.

Совокупность субтитров представляет собой скрипт, в котором указано время начала трансляции данного субтитра на экране, время окончания его трансляции, а также его порядковый номер. Например,

58. 00:06:43,980 --> 00:06:48,520

He walked out the front door...

and hot-wired a maintenance truck in the parking lot.

В данном примере можно дополнительно отметить такую особенность субтитров, как членение не только на короткие предложения, но и, в случае необходимости, членение длинного предложения на две части, в целях более равномерного заполнения центральной части экранного пространства.

В основном речь в сериале идет от первого лица главных героев.

Пример прямой речи детектива:

*- I mean, counter it treasury
bonds, dollars.*

Пример прямой речи Нила Кэффри:

*- I was in the back room when
the two men came in.
- You trust me?*

Прямая речь организована как в форме монологов, так и в форме диалогов. Пример диалога:

*- We throw a party.
- Is it your birthday?
- No.
- Then you're crazy.*

Отметим иронию авторов, поскольку персонажи обсуждают вечеринку, посвященную не какому-то событию, например, дню рождения, а устраиваемую в целях ловли преступника.

В тексте субтитров можно выделить несколько **лексико-тематических полей**. Это такие поля, как профессия детектива, трудности жизни детектива, его личная жизнь. Также можно выделить поле «*преступный мир*», представленное речью нескольких персонажей.

*- I want a camera on every single entrance...
- Look, I need to see that security tape.*

В данном примере использовано специальное слово из лексикона частного сыщика, *security tape* – запись с камер видеонаблюдения.

- *Whatever you did resulted in the death of two people*

- *Tough to fence.*

Речь идет о сбыте краденого, перепродаже, *fence* – в криминальном мире сбыт краденого, выражение *tough to fence* имеет в данном контексте значение *трудно сбыть, продать*.

- *Oh, come on.*

- *He's a convicted felon, Peter.*

- *Every person in that church has a felony record.*

В данном примере использован термин *felony record* – судимость, или запись об уголовном преступлении. При этом существительным *felony* в уголовно-юридической практике обычно обозначают преступление, относимое к разряду тяжких, за которое полагается самый большой тюремный срок. Отметим и иронию, которая в данном случае состоит в том, что речь идет о посетителях церкви, прихожанах, бывших преступников, вставших на путь исправления, каждый из которых имел *felony record*.

- *You think this is a retaliation killing by the other family?*

В уголовной среде *retaliation killing* – убийство из мести, отмщение.

- *We may be sitting on the edge of a mob war.*

Речь идет о так называемой войне кланов (*mob war*), когда несколько группировок, обычно состоящих из членов одной семьи, делят сферы влияния между собой (криминальных разборок кланов).

- *Paul convinced our homeless guy to steal a Bible.*

- *Where's your pet convict?*

- *I left him in the car with
the windows cracked.*

Ирония в том, что речь идет о Ниле как о собачке. Питер сравнивает его с собакой, оставленной сторожить машину, для чего в машине обычно оставляют приоткрытыми окна (*with the windows cracked*).

Интересно отметить, что в данных субтитрах поле «*профессия детектива*» представлена речью не только главного героя, но и нескольких второстепенных, поскольку в сериале присутствует несколько агентов ФБР, и все они принимают активное участие в жизни и работе главного героя Питера Берка.

Поле «*профессия детектива*»:

- *They... started shooting at each other.*

- *We are supposed to be interviewing our witness right now.*

- *Well, now we can add murder to that list.*

- *He was on the floor, already...dead.*

- *Can you explain why one of your
designs showed up at my murder scene?*

- *Ghovat kidnapped your child?*

Поле «*трудности жизни детектива*» отражено в следующих примерах:

- *We've also got someone
who can identify his voice.*

- *I say we trust his
instincts on this one.*

- *All right, look, two people are dead because
of whatever you helped bring in the country.*

Поле «*личная жизнь детектива*» в основном представлено диалогами Питера Берка с женой, или по поводу его жены:

- *And we'll get Elizabeth to help us.*

- *My wife?*

- *She's an event planner*

best in the business.

- *She'll work with us on the price?*

Следует отметить, что в выбранном отрезке субтитров поле «личная жизнь» пересекается с полем «профессия», поскольку жена детектива принимает участие в его работе – организовывает вечеринку, чтобы поймать подозреваемого с поличным. Еще несколько примеров тематической сетки из поля «личная жизнь»:

- *Honey, actually, that looks great on you.*

Диалоги детектива с женой характеризуют их отношения как очень близкие, это отношения двух людей, очень преданных друг другу, о чем свидетельствуют их обращения *honey* – *милый, дорогой*, так в англоязычных странах обращаются только к самым близким и любимым людям. Например:

- *Honey, I am really*

impressed with this place.

- *Honey, relax. You're not in trouble.*

- *Um, I got you another present.*

- *Honey, not another one.*

Одной из особенностей субтитров является их **тематическое единство**. Тематическая и смысловая цельность присуща как всему скрипту, так и его отдельным компонентам. К примеру, если мы объединим тексты некоторого количества субтитров в единое целое, не разделяя их на привычные нам реплики, то единая тематика данного фрагмента сохранится:

Caffrey came out of the E Block staff bathroom dressed as a guard. Where'd he get the uniform? Uniform supply company on the Internet. He used a credit card? He used my wife's American Express. We're tracing the number in case he uses it again. He won't. Hey, pretty boy. Settle down. How did he get the key cards

for the gate? Well, we think he re-striped a utility card using the record head on that. Could've given him a CD player. He walked out the front door...-...and hot-wired a maintenance truck in the parking lot. We found it abandoned near the airport. We beefed up security just in case he tries to get out that way.

Несмотря на то, что этот фрагмент как бы «выдернут» из контекста, он представляет собой тематическое единство, поскольку представляет собой связанные между собой предложения, имеющие одну цель – рассказать о побеге преступника. Из текста понятно, что преступник сбежал, используя форму охранника, которую он купил с помощью кредитной карты одного из полицейских, украв ее из кармана. Затем он прошел через главные ворота, перепрограммировав старую карту с помощью магнитофона. Это удается ему отчасти из-за недостаточной бдительности охранников, отчасти благодаря его собственной выдумке и наглости, с которой он проходит через все барьеры, возникающие на его пути. То есть, несмотря на то, что текст разбит на отдельные самостоятельные фрагменты, соединив их вместе, общая тематика текста не теряется, а формирует связный текст. Авторская оценка выражена через речь главных героев, поскольку в субтитрах отсутствует текст от автора.

Субтитры к кинофильму с точки зрения жанрово-стилистической принадлежности представляют собой письменный вид дискурса, в котором речь представлена как в форме *монологов*, так и в форме *диалогов*. Особенностью данного сериала является его детективная стилистика, со всеми свойственными этому жанру признаками. Например, *диалог*:

411.00:29:22,690 --> 00:29:24,830

- You said it had a fascinating history.

412.00:29:24,870 --> 00:29:26,380

- Yes. Yeah. The U.S. issued it....

413.00:29:26,440 --> 00:29:28,580

- to support the Spanish Underground in their battle against the Axis.

Пример *монолога*:

398. 00:19:16,080 --> 00:19:17,610

This is where he went before he left for Spain.

399. 00:19:17,670 --> 00:19:18,870

Yeah, I do remember him.

400. 00:19:18,910 --> 00:19:23,660

*He came by several months ago,
and then again last week.*

401. 00:19:29,110 --> 00:19:31,190

This is what he came to see.

402. 00:19:34,930 --> 00:19:36,610

The Spanish Victory Bond.

Этот монолог при анализе дает нам цельную картину, умещенную переводчиком в отведенное ему время и место, при этом сохранено текстовое пространство, стиль исходного английского текста, и даже ирония одного из персонажей, утверждающего, что некий иностранец приходил смотреть именно на эту марку несколько раз. За этот факт впоследствии зацепятся сыщики в своих дальнейших расследованиях.

Хотя монолог и разбит на несколько частей, разделен вынужденной нумерацией, а также маркерами времени (в данном примере они опущены), он все же представляет собой единый текст, объединённый одной темой – рассуждения персонажа о ценном предмете, который хочет украсть преступник.

Также в тексте субтитров к сериалу «White Collar/Белый воротничок» можно выделить ряд **языковых особенностей**, своего рода являющимися доминантами перевода. То есть, конкретные элементы, которые переводчик выделяет как наиболее важное в тексте, придавая им особое значение в передаче на другом языке идеи произведения. Такими доминантами можно считать:

1. Термины, которые имеют три тематических блока:

• Закон и порядок:

- *witness*
- *offender*
- *interrogate*
- *security tape*
- *attorney for defence*

• Криминал:

- *felony*
- *pickpocket*
- *smuggling*
- *felony record*
- *fence*

• Искусство:

- *mural*
- *art exhibition*
- *vehicle*
- *delineate*
- *plain-air technique*

2. Выразительные средства, разделенные на несколько групп:

• Сравнение:

- *I will never forget his voice as long as I live.*
- *It's not as nice, but it's close.*
- *As good as can be expected.*
- *He's good. Maybe as good as you.*
- *Well, as upset as Canadians can get.*

• Метафора:

- *The saints prayed over this book.*

- *It's been the heart of our parish.*
- *I can cross one name off the enemy list.*
- *In this life someone always turns out extreme. Don't expose yourself.*

- Ирония:

Первый пример – это диалог Нила со своим другом, который помогает ему в расследованиях:

- *You don't have a lab. You have a storage unit.*
- *Semantics.*

Второй пример иронии – снова диалог Нила с этим же другом, они обсуждают причины, по которым человек может украсть Библию из церкви:

- *Who steals a Bible?*
- *People steal everything.*
- *Why would we steal one?*

Стоит учитывать, что следующая фраза обращена к телохранителям одного из крупнейших мафиози по имени Барелли, благодаря этому становится понятна ирония.

- *Oh, sure. You guys are all choirboys, right, Barelli?*

- Лексический повтор:

- *No alarm, no witnesses, no sign of a forced entry.*
- *You're in my house, on my couch, with my wife.*
- *I want to know why, I want to know who killed him,*
- *and I want to know if they're related.*

В данном примере продемонстрировано членение текста предложения на две части, хотя по тексту высказывания в этом нет необходимости. Членение вызвано громоздкостью конструкции, что является недопустимым по технологии создания субтитров.

- Эмфаза:

- *I do remember him ...*

- *This is what he came to see...*

- *It's a shame he's dead.*

• Риторический вопрос:

- *So why kill him and bring all that heat?*

- *The best way to restore memory is to create the conditions under which it was lost. - So I need to go crazy again?*

- *Moz, that's great! But how do we convince Peter to run? - Do you have to convince him?*

- *The FBI has a safe with rocks, and you didn't say? - Why give an alcoholic alcohol?*

3. **Эмоционально-экспрессивная лексика** в виде возвышенной лексики, что делает язык более выразительным, служит для характеристики героя или для выражения авторской оценки.

- *Maybe you steal because you're a true believer.*

- *Yeah...damn impressive.*

- *Damn it, Neal!*

- **Каламбур:**

- *El, my chances of being picked are slim to none*

between Neal and ...

- *Your chances are not slim.*

Honey, look at you.

- *I'm holding poop.*

Сам каламбур в данном примере раскрывается при обращении к контексту, а именно, речь идет о том, чтобы главный герой (Питер Берк) участвовал в миссии, где ему придется «состояться» с молодыми и

притягательными. Фрагмент же «вырван» из разговора Питера с его женой, во время их прогулки с собакой.

Проанализировав все специфические особенности субтитров к детективному сериалу «White Collar/Белый воротничок», а именно их структуру, метод их организации, членение на небольшие части, форму организации как самих субтитров, так и прямой речи, а также те лексико-семантические поля, которые были найдены в субтитрах, можно сделать следующий вывод о том, что в рамках нашего исследования материал представляют собой уникальный вид дискурса, анализу которого будет посвящен следующий параграф данной работы.

2.2 Способы перевода субтитров сериала «White Collar/Белый воротничок»

В первой главе данной работы были рассмотрены основные характеристики, по которым можно анализировать особенности перевода такого лингвистического явления, как субтитры к киносериалу. Благодаря теоретическим данным в первой главе было обусловлено понимать под таким термином как «субтитр», текст, представляющий собой перевод оригинального кинотекста на переводящий язык, в нашем случае будет рассматриваться англо-русская языковая пара.

Стоит учитывать, что в рамках данной работы использовался перевод, выполненный на любительском сайте TVsubtitles [48], однако статистика скачиваемых субтитров, вместе с переводом, на разных языках мира поражает своими цифрами. Например, на русском языке у них «в наличии» имеется 17 052 документов, а скачиваний русских субтитров достигает 144.6 миллионов.

На первом этапе исследования была проведена оценка оригинальных субтитров к американскому сериалу «White Collar/Белый воротничок» с

позиции их соответствия общим требованиям, предъявляемым к субтитрам в целом. При переводе субтитров следующие критерии также были сохранены:

- расположение субтитров на экране: внизу кадра, по центру;
- размер шрифта: 14;
- цвет шрифта: белый с черной окантовкой, что позволяет беспрепятственно читать текст на любом фоне;
- количество знаков в строке: на протяжении всего сериала, количество знаков в строке не превышало 37;
- время расположения текста на экране: около 4 секунд;
- выделение информации второго порядка (например, фоновых песен): слова песен заключены между графическими знаками.

Итак, можно сделать предварительный вывод о том, что субтитрирование фильмов имеет ряд ограничений технического характера, и субтитры сериала «White Collar/Белый воротничок» соответствуют всем международным требованиям к презентации субтитров на экране.

Так, на первом этапе нашего исследования был проведен анализ специфики объекта исследования, описана классификация субтитров, основанная на конкретных примерах из текста материала исследования. Следующим шагом является предпереводческий анализ, базируемый на алгоритме стратегии перевода. Это включает в себя анализ исходного текста, в нашем случае кинотекста, целью которого является выявление переводческой доминанты, а также выяснения того, какой именно текст находится непосредственно перед переводчиком.

Следует отметить, что основными аспектами в предпереводческом анализе будет являться постановка цели и результата, желаемого заказчиком. Однако мы не можем назвать конкретного заказчика в нашем случае, поэтому мы будем ориентировать на «усредненного реципиента», то есть на зрителя.

Помимо информативной функции субтитры обладают художественно-эстетической, то есть они оказывают воздействие на зрителя.

Второй этап исследования представлял собой непосредственно анализ переводческих решений при переводе субтитров к сериалу. Основной целью переводческого анализа является адекватный перевод. Как известно для достижения этой цели, существует несколько типов переводческих приемов: формальные (транслитерация и транскрибирование и калькирование), а также использование различного рода лексико-семантических и грамматических трансформаций. Особенности предмета исследования позволяют предположить, что все способы найдут применение при переводе реплик персонажей сериала.

Особенностью данного сериала является детективный жанр и стилистика, напрямую связанная с ним. Например:

- *You said it had a fascinating history.*
- *Увлекательная история, говорите?*
- *Yes. Yeah. The U.S. issued it....*
- *Да. Они выпускались во время войны.*
- *to support the Spanish Underground in their battle against the Axis.*
- *В 44-ом?*
- *Да.*
- *США выпустили их, чтобы оказать поддержку испанскому подполью в борьбе против фашизма.*

Здесь отметим, что при переводе был добавлен временной маркер – тот факт, что облигации были выпущены в 1944 году. Этот факт в английском варианте упоминается в другой части субтитров, на несколько минут раньше: *This is a piece of 1944 Spanish press parchment.* Именно из этого места английских субтитров была добавлена временная категория, здесь упоминается что события происходили в 1944 году. Еще одной особенностью является перевод словосочетания *Spanish Underground* как *испанское*

подполье (калькирование) и *Axis* переведено как *фашизм* (модуляция). Но использование нескольких переводческих трансформаций не нарушает целостной картины, сопровождающей визуальный ряд, следовательно, переводческая задача выполнена достаточно адекватно и правильно.

Проанализируем некоторые грамматические особенности субтитров сериала. Во-первых, было отмечено широкое использование безличных предложений, что служит для экономии экранного пространства:

- *It's nice.* - Мило.
- *It's cold.* - Холодает.
- *Hold on.* - Подожди.
- *Italian roast?* - Гренков?
- *No surveillance cameras.* - Никаких камер наблюдения.
- *Cigar? Cuban?* - Сигару? Кубинскую?
- *First thing tomorrow. Good.* - Завтра же с утра. Хорошо.
- *Extraordinary. Real nice.* - Невообразимо. И действительно мило.
- *Please, Father.* - Пожалуйста, святой отец.

Отметим, что в большинстве случаев при переводе использовались такие приемы как синтаксическое уподобление и грамматические замены. Помимо этого, в одном из приведенных выше примеров произошла лексическая замена (модуляция) при переводе выражения *italian roast* – *гренки*.

Во-вторых, очень часто встречалось опущение вспомогательных глаголов в вопросительных предложениях, что можно рассматривать как стремление сократить текст, в целях экономии пространства и времени.

- *Remember me, friend?* – Помнишь меня, дружище?
- *No hands? Diana?* – Никто не хочет? Диана?
- *There you go.* – Вот и вы.
- *Take him in.* – Заберите его.
- *Friend? Come on, Neal.* – Друг? Давай, Нил.

- *You hear that? Hear what? – Вы слышите? Слышу что?*

Стоит отметить, что в большинстве данных случаев использовался прием синтаксического уподобления, а в первом примере мы можем заметить еще один прием – конкретизация с эмфатизацией значения: *friend – дружнице*.

Третьей грамматической особенностью, которую хотелось бы отметить, стало использование кратких конструкций, в основном это касается приказов или указаний и настойчивых просьб, которые зачастую переводились пословно:

- *Shut the door. – Прикрой дверь.*

- *Meet me in the car. – Жди меня в машине.*

- *Show him. – Покажи ему.*

- *Enlighten me. – Просвети меня.*

В последнем примере в контексте диалога можно также уловить легкую иронию детектива:

- *I know who the Dutchman is. – Я знаю кто такой Голландец.*

- *Enlighten me. – Просвети меня.*

Нил сообщает Питеру о том, что знает, кто похитил ценную вещь, на что Пите отвечает: «*Просвети меня*», используя иронию чтобы скрыть свое истинное отношение к Нилу, которого он искренне считает талантливым вором, который может помочь в раскрытии преступления.

Четвертая особенность заключается в том, что текст субтитров членится на отдельные законченные предложения, причем по количеству преобладают простые предложения чаще всего с опущенным сказуемым или подлежащим. Это сделано по правилам создания субтитров – они должны успевать за действиями, которые разворачиваются по сюжету. Например,

- *What are the books for? - Для чего эти книги?*

- *No, there is no dance. - Нет. Никаких танцев.*

- *No dance, huh? Not for you. - Никаких танцев, да? Не для тебя.*

- I need paramedics in here now. - Мне срочно нужны парамедики, сейчас же!

- That's what he wanted. - Вот, что ему нужно.

- It's right here... - Он ему и нужен. Молодец.

Количество простых предложений в несколько раз выше количества сложных, это непосредственно связано с маленьким объемом текста, который включается в субтитры, что, в свою очередь, связано с требованием удобства для чтения и понимания субтитров.

Сложные предложения, если и имеют место, тоже делятся на 2 части в соответствии с происходящими действиями. Например:

- This bond is a masterpiece. If I'd done something this good, I would've signed it.

Эта облигация – просто шедевр. Если бы я сделал что-то похожее, я бы подписался.

- Ahem. It was nice to meet you.

Nice to meet you after all these years.

Хм. Было приятно познакомиться, после всех этих лет.

- He's a married man, and he has the most devastatingly beautiful assistant.

Он женатый человек, и у него невообразимо прекрасная помощница.

В этих примерах длинные предложения разбиты на части и в английском, и в русском вариантах. Во втором примере оригинальная реплика была передана через одно предложение на русском языке, тем самым используя прием объединения предложений.

- Two blank pages per book is 600 sheets. - По два бланка в 600 книгах

- Too many for paintings, not enough for currency. - Слишком много для картин, слишком мало для денег

Данные два субтитра связаны по смыслу, но все же разделены на два кадра по законам создания субтитров.

*- I want to know why, I want
to know who killed him,
and I want to know if they're related.*

*- Я хочу знать почему, я хочу знать, кто его убил
и я хочу знать, связаны ли эти два факта между собой.*

В данном примере продемонстрировано членение текста предложения на две части, хотя по тексту высказывания в этом нет необходимости, членение вызвано громоздкостью конструкции, что является недопустимым по технологии создания субтитров.

Следующей особенностью субтитров является то, что в них в основном используются краткие формы глаголов, например,

*- What'd I do? - Что мне делать?
- I'll help you. - Я помогу.
- We're meeting. - Мы встречаемся.
- Don't know, it can't be. - Не знаю, возможно.*

Употребление краткой формы глаголов используется в целях экономии места на экране. Опасность в данном употреблении состоит в том, чтобы переводить эти сокращенные формы глаголов на русский язык приходится, используя всевозможные переводческие трансформации, такие как антонимический перевод, грамматическая замена, модуляция, конкретизация, генерализация и т.д. Стоит отметить, что последний пример был передан при помощи антонимического перевода.

Также, субтитры репрезентируют устную, разговорную речь, поэтому в них встречается большое количество дискурсивных маркеров, например:

*- Call Dr. Phil, okay? - Позвони доктору Филу, ладно?
- But it's sweet. - По-моему, это мило
- I don't know. - Ну, не знаю...*

- *What the hell, Mozzie? - Какого черта, Моззи?*
- *Let's go. One week. - Уходим. Неделя.*
- *Hey, Diana. What do you got? - Привет, Диана. Что у тебя?*
- *Got him. - Попался.*
- *Peter, I am not gonna run. - Питер, я не сбегу.*
- *One week. Damn it, Neal. Seeing you must've tipped him off. - Одна неделя. Чёрт, Нил. Ты его спугнул.*

Отметим, что при переводе дискурсивные маркеры в основном не требуют перевода или же передаются при помощи синтаксического уподобления, а их объем и границы варьируются от оригинала к переводу.

В последнем примере можно отметить использование фразового глагола английского языка *tip off* – *предупредить кого-то, сообщить ценную информацию*. На русский язык эта конструкция переведена как *спугнул*, то есть использован прием модуляции – персонаж «предупредил» другого персонажа одним своим появлением, по-русски мы говорим – спугнул, то есть предупредил.

При переводческом анализе субтитров представляется необходимым отметить несколько доминантов перевода с английского текста, а также то, как они были переданы на русский язык.

В ходе нашего исследования было выявлено, что употребление ироничных высказываний в тексте субтитров к киносериялу «Белый воротничок» встречаются постоянно, например:

Вот диалог Нила со своим другом, который помогает ему в расследованиях. В этом примере мы можем отметить такое словосочетание как «*storage unit*», что можно перевести как «*единица хранения*», склады, которые очень популярны в Америке, в нашем случае это было переведено как «*гараж*», тем самым используя прием конкретизации:

- *You don't have a lab. You have a storage unit. - У тебя нет лаборатории. У тебя гараж.*

- *Semantics.* - *Это вопрос семантики.*

И снова диалог Нила с этим же другом, они обсуждают причины, по которым человек может украсть Библию из церкви:

- *Who steals a Bible?*

- *People steal everything.*

- *Why would we steal one?*

Перевод на русский язык сохранил иронию, которая присутствует в тексте оригинала, также можно отметить, что в процессе перевода второй реплики была использована модуляция:

- *Кто может украсть Библию?*

- *Украсть можно что угодно.*

- *Зачем бы мы ее украли?*

В следующем примере внимание обращено к иронии авторов, поскольку диалог происходит между агентом и тайным агентом, между которыми существуют сложные личные отношения. В момент диалога оба они находятся на работе, и не могут позволить себе танцевать. Сокращенная форма предложений диалога подчинена требованиям краткости текста, а также экономии экранного пространства.

- *No, there is no dance.* - *Нет. Никаких танцев.*

- *No dance, huh? Not for you.* - *Никаких танцев, да? Не для тебя.*

- *Constitution and all.* - *Конституция и все такое.*

В данном примере также присутствует ирония главного героя, бывшего преступника, поскольку род его деятельности в ФБР определить затруднительно, он использует общую фразу «*and all*», которая была передана на русский язык при помощи модуляции.

- *Were you chasing the ambulance or they give you a ride? Huh?*

- *Вы гнались за скорой, или они вас подвезли?*

В последнем примере также присутствует ирония авторов, также здесь присутствуют такие переводческие приемы как опущение *Huh* и грамматическая перестановка.

Краткость вопроса и ответа, благодаря которой следующий диалог приобретает ироничный оттенок, была передана при помощи пословного перевода, а также добавления «и» во второй фразе.

- *That's our girl.* - *Вот наша девочка.*

- *That's our Dmitri.* – *Вот и наш Дмитрий.*

Также одно из наиболее часто встречающихся в текстах субтитров выразительных средств является эмфаза.

В следующем примере использован прием эмфазы – применение усилительного *do* перед смысловым глаголом:

- *I do remember him.* - *Я его помню.*

Персонаж очевидно хотел подчеркнуть, что *действительно* помнит человека с фотографии, и именно с использованием этого наречия переводятся такие конструкции на русский язык. Однако в русском варианте субтитров это не было подчеркнуто, и перевод был лишен своей эмоциональной составляющей. Персонаж просто констатирует факт. В дальнейшем прием эмфазы использован еще несколько раз, например:

- *This is what he came to see...* - *Это именно то, что он приехал увидеть...*

Здесь в роли эмфазы выступает вопросительное слово «*what*», поставленное после вспомогательного глагола «*is*». Как видно, вариант на русском языке тоже сохраняет эмфатичность, которая выражается с помощью добавленного наречия. Здесь использовался прием добавления, добавлено наречие «*именно*», подчеркивающее подлежащее в этом предложении.

- *It's a shame he's dead.* - *Как жаль, что он умер.*

При переводе этой фразы существительное *shame*, имеющее основное значение *стыд, позор*, переведено более редко употребляющимся, однако более уместным по контексту – *неприятностью*, в результате, переводчик использовал прием модуляции, превратив эту фразу в близкое по смыслу выражение.

Следующим часто встречающимся приемом является лексический повтор, отметим несколько примеров его употребления:

- *No alarm, no witnesses, no sign of a forced entry.*

В русском варианте этот прием полностью сохранен, при этом он не утратил своей выразительности, несмотря на то, что переведен при помощи пословного перевода: *Ни сирены, ни свидетелей, никаких следов взлома.*

- *You're in my house, on my couch, with my wife.*

- *Ты в моем доме, на моем диване, с моей женой.*

В данном случае перевод осуществлен также пословно, тем самым здесь полностью сохранена выразительность оригинального текста, предусмотренная лексическим повтором. В данном случае английский вариант стилистического приема повтора может быть переведен пословно на русский язык, что является довольно редким случаем в переводческой практике. Совпадение в данном случае удачно и с точки зрения создания субтитров данного отрывка, поскольку на русском эта фраза выражена так же кратко, как и на английском, что очень важно для контекста.

Также очень часто в качестве доминанта перевода выступает возвышенная лексика. Выше в данной работе уже упоминалось про нехарактерный, возвышенный стиль речи некоторых отрицательных персонажей, олицетворяющих собой новый тип преступника в мире искусства. Эти персонажи характеризуется, в частности, очень правильной, практически книжной речью. Пожалуй, стоит отметить этот факт, как свидетельство высокого уровня образования этих антигероев нового

преступного мира. А их речь является отражением их двуличной сущности. Приведем несколько примеров.

- *And God said: «Shut thine doors and eat thine oranges»?*

- *И Бог произнес: «Закрой двери и ешь свои апельсины»?*

Местоимение *thine* – устаревшая возвышенно-поэтическая форма притяжательного местоимения *твой, твоя, твоё, твои, принадлежащий тебе* (абсолютная форма). Используется, в основном, в церковных текстах. В данном случае, в оригинале эти слова из Библии, вложенные авторами в уста мафиозного главаря, звучат просто кощунственно, что и подчеркивает использование устаревшей формы этого местоимения. Однако, при переводе на русский язык была утеряна «старость» этого местоимения. В следующем примере показано развитие этого эпизода, где один из персонажей говорит о божественном вмешательстве, а второй возражает:

- *Germs... There's your divine intervention.*

- *Микробы вот и все божественное вмешательство.*

Перевод ответа собеседника, в процессе которого использовался прием грамматической замены, показывает нам, насколько герой далек от веры в чудеса, характеризуя не только его отношение к богу, но и в целом его характер.

- *God can't use bacteria?*

Ирония персонажа передана при помощи приема добавления и подчеркнута обыденностью этого действия: *разве Бог не может использовать микробы в качестве своего оружия?*

- *I prefer my miracles with a little more smiting and lightning.*

Ответ собеседника ставит точку в этом диалоге на грани кощунства по отношению к истинно верующим людям: *Я предпочитаю волшебство с громом и молнией.*

- *You didn't tell us your Bible was also known as a healing Bible.*

- *Вы не рассказывали нам что эта Библия также известна, как исцеляющая.*

Возвышенное прилагательное *healing* переведенное как *исцеляющая*, призвано подчеркнуть не только характер диалога, но также характеризует и собеседников, как и в следующем примере:

- *Was there anybody in your church who is a true believer of the healing power of the Bible?*

- *Были ли в вашей церкви те, кто истинно верил в исцеляющие силы Библии?*

В данном примере используется прием модуляции «*a true believer*», а также присутствую сразу два выражения, имеющие отношение к возвышенной лексике персонажей. Это *healing power* и *true believer*. Оба выражения относятся к области теологии и в диалоге выступают как фактор, дающий характеристику основных мыслей собеседников. Как уже было отмечено выше в данной работе, именно из этих диалогов складывается нить размышления детективов, позволяющих им найти истинного преступника.

Субтитры отражают общение персонажей между собой, в них присутствует очевидная коммуникативная ситуация, эмоционально-экспрессивная и сниженная лексика, большое количество специфической лексики, связанной с расследовательской деятельностью, например:

- экспрессивная лексика:

- *Damn impressive. - Чертовски впечатляет*

- *Damn it, Neal! - Черт возьми, Нил!*
- специфическая детективная лексика:
- *Would you like me to go with the crime lab? Help you dust for fingerprints.*
- *Мне пойти, помочь вам снять отпечатки пальцев?*
- *Got a dead book dealer, a killer lawyer, and a bunch of worthless books.* -
У нас мертвый торговец книгами, убийца-адвокат, и куча дешевых книг.
- *He is gonna counterfeit something originally printed on paper like that.* -
Он собрался подделать что-то, что было напечатано на такой бумаге.
- *Many are still hidden away in the caves of Altamira.* - *По слухам были похищены целые коробки, которые спрятаны в пещерах Альтамира.*

На третьем, заключительном этапе нашего исследования было предположено, что переводчик, который работал над переводом субтитров к киносериялу «White Collar/Белый воротничок», произвел текстологическую сверку исходного и переведенного текстов, тем самым контролируя полноту готового варианта. Также он провел редактирование на предмет отсутствия каких-либо ошибок. В результате чего, это позволило ему достичь изначально поставленных целей, а именно наличие адекватного перевода субтитров.

В результате нашего переводческого анализа стоит выделить основную опасность при передаче субтитров на переводящий язык – экономия экранного места, это влечёт за собой использование всевозможных переводческих трансформаций, указанных выше в данной работе. Таким образом, в ходе нашего анализирования были выявлены и рассмотрены некоторые переводческие решения при переводе субтитров к сериалу «White Collar/Белый воротничок».

Выводы по второй главе

Основными характеристиками художественных субтитров являются тематическое, структурное и смысловое единство, определенная жанрово-

стилистическая принадлежность, связность, линейность, коммуникативная направленность, структурная организация. Всеми этими особенностями обладают субтитры, рассматриваемые в данной работе.

Проанализированные в данной работе особенности субтитров позволяют сделать вывод о том, что субтитры – это полноценный лингвистический объект, который можно рассматривать как художественный текст, поскольку у субтитров определенно присутствуют все его признаки.

В результате переводческого анализа субтитров к сериалу «White Collar/Белый воротничок» были рассмотрены некоторые переводческие решения при переводе субтитров к данному сериалу. В завершении мы пришли к выводу о том, что изначально поставленная цель нашего анализа была достигнута, а именно наличие адекватного перевода субтитров.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Настоящее исследование было посвящено стратегии перевода субтитров на примере субтитров к детективному киносериалу «White Collar/Белый воротничок».

В ходе выполнения данной работы были выполнены следующие задачи:

- 1) определены понятия «субтитр»;
- 2) описаны особенности структуры и функционирования субтитров;
- 3) выявлены лингвостилистические характеристики субтитров сериала;
- 4) описаны понятия «стратегия перевода»;
- 5) определена стратегия перевода субтитров сериала «White Collar».

Субтитр - надпись в нижней части кадра кинофильма, представляющая собой запись или перевод речи персонажей. Субтитры представляют собой не просто статический объект, и не просто результат языковой деятельности персонажей, они отражают весьма динамический, длительный по времени характер языкового общения, а также имеют неразрывную связь с ситуацией, контекстом.

Содержание субтитров, в связи с требованиями, предъявляемыми киноиндустрией, подвергается различным изменениям: компрессии, опущению языковых элементов, сокращению, сегментации предложений, изменению синтаксических структур и т.д. Эти преобразования гораздо в большей степени требуются по отношению к художественным субтитрам, соответственно они содержат и меньший объем текста.

Основными характеристиками художественных субтитров являются тематическое, структурное и смысловое единство, определенная жанрово-стилистическая принадлежность, связность, линейность, коммуникативная направленность, структурная организация. Всеми этими особенностями обладают субтитры, проанализированные в данной работе.

Субтитры обладают всеми основными текстовыми категориями: целостностью (есть начальный и финальный титр), связностью как локальной, так и глобальной, коммуникативной направленностью (воплощают множество речевых актов), структурной организацией (главной строительной единицей служит предложение, в некоторых субтитрах текст делится на абзацы). Но нецелесообразно рассматривать субтитры отдельно от источника их использования, это связано с дискурсивными особенностями, находящими реализацию в субтитрах: ситуативная привязанность, коммуникативная сущность, динамичность, наличие макро- и микроструктуры.

Субтитры обладают всеми основными признаками текста, следует только отметить, что степень и масштаб их реализации весьма различаются по своей функциональной востребованности, то есть находятся в зависимости от сферы использования (фильм, опера, новостная передача). Поэтому рассмотрение субтитров как отдельного вида кинотекста, а также возможность их лингвостилистического анализа, будет правомерным, что и было сделано в данной работе.

Связь субтитров и того фильма, для которого они созданы, настолько неразрывна, что отдельно два эти явления существовать не могут. Не имеет смысла фильм на иностранном языке, который вы не поймете, так же как не имеет смысла отдельный текст субтитров, если к нему не прилагается видеоряд.

Проанализированные в данной работе особенности субтитров позволяют сделать вывод о том, что субтитры – это полноценный лингвистический объект, который можно рассматривать как художественный текст, поскольку у субтитров определенно присутствуют все его признаки.

Художественные субтитры без того материала, для которого они созданы, не представляют никакой ценности, смысл целого фильма или отдельного эпизода сериала нельзя понять, прочитав лишь созданные к нему

субтитры. Следовательно, субтитры к различным сериалам и кинофильмам представляют собой отдельную, особым образом сформированную единицу текста, несамостоятельную по своей природе.

Теоретическая ценность данного исследования заключается в том, что были детально описаны основные особенности и характеристики субтитров, а также был проведен их переводческий анализ в соответствии со стратегией перевода.

В случае дальнейшей успешной разработки данного вопроса, можно говорить о целесообразности включения в учебную программу лингвистических специальностей курса по изучению субтитров. Данное предложение вызвано высоким спросом на квалифицированных специалистов, создающих субтитры для кинофильмов, а также осуществляющих их перевод с языка оригинала на требуемый язык. Можно с уверенностью сказать, что данный курс вызовет интерес у нового поколения студентов, познающих мир, в основном, используя ресурсы киноиндустрии. Осуществление лингвостилистического анализа субтитров и их перевод могут оказать неоценимую помощь таким студентам, предлагая им актуальный материал для исследований.

Также результаты исследования могут быть использованы для усовершенствования работы некоторых компьютерных программ, применяемых для создания и адекватного перевода субтитров и синхронизации речи перевода с речью оригинала, а также для дальнейшей разработки методик стратегии перевода.

СПИСОК ИСПОЛЬЗУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алексеева И. С. Введение в переводоведение: Учеб. пособие для студ. филол. и лингв, фак. высш. учеб. заведений. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ; М.: Издательский центр «Академия», 2004. – 352 с.
2. Алексеева И. С. Обучение переводу как профессии // Текст – перевод – культура / И. С. Алексеева. – СПб.: изд-во РГПУ им. Герцена, 2014. – 247–248 с.
3. Афанаскина Н. Ю. Киноперевод как объект исследования лингвистики, социологии, межкультурной коммуникации и теории перевода // Вестник МГОУ. Серия: Лингвистика. 2017. №4. 58–66 с.
4. Виноградов В. В. О языке художественной литературы. М., Либроком, 2012. – 226 с.
5. Виноградов В. С. Перевод: Общие и лексические вопросы: Учебное пособие. – 2-е изд., перераб. – М.: КДУ, 2004 – 240 с.
6. Гарбовский Н. К. Теория перевода: Учебник. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2004. – 544 с.
7. Горшкова В. Е. Техника перевода в кино: дублирование [Текст] / В.Е. Горшкова // Вестник Иркутского ГЛУ. – 2005. – № 7. – 30-43 с.
8. Долгунова В. В., Фахрутдинов Р. Р. О переводе англоязычных кинотекстов художественных фильмов // Казанский вестник молодых учёных. 2017. №1 (1). 149-153 с.
9. Егорова Т. А. Субтитрование и дубляж. Определение, сравнение методик. Плюсы и минусы // Вестник науки и образования. 2019. №3-1 (57). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/subtitrovanie-i-dublyazh-opredelenie-sravnenie-metodik-plyusy-i-minusy> (дата обращения: 27.05.2019).
10. Зарецкая А. Н. Особенности реализации подтекста в кинодискурсе: монография / А. Н. Зарецкая. – Челябинск: Абрис, 2012. – 192 с.

11. Зиязова И. Р. Семиотическая природа субтитров как особого вида переводческой деятельности [Текст] / И.Р. Зиярова // Материалы VII Международной научной конференции, Челябинск, 21–23 мая 2014 г. / отв. ред. Л. А. Нефедова. – Челябинск: Энциклопедия, 2014. – 554 с.
12. Иванова Е. Б. Художественный видеофильм как текст и его категории // Языковая личность: проблемы креативной семантики. [Текст] / Е. Б. Иванова. – Волгоград: Перемена, 2000. – 200-206 с.
13. Касаткина К. А. Овладение стратегиями перевода как фактор совершенствования профессиональной компетенции лингвиста переводчика [Текст] /К.А. Касаткина // Актуальные проблемы теоретической и прикладной лингвистики и оптимизация преподавания иностранных языков: сборник материалов V международной научной заочной конференции (Тольятти, 06-07 октября 2016 г.). – Тольятти: ТГУ, 2016. – 96-101 с.
14. Козуляев А. В. Аудиовизуальный полисемантический перевод как особая форма переводческой деятельности. Обучение данному виду перевода [Электронный ресурс] / А. В. Козуляев // Национальная лига переводчиков. – 2015. – URL: <http://www.russian-translators.ru/about/editorial/audiovizualnyeperevod/> (дата обращения: 25.05.2019).
15. Козуляев А. В. Интегративная модель обучения аудиовизуальному переводу (английский язык): дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02. - Российский университет дружбы народов, Москва, 2019. – 234 с.
16. Комиссаров В. Н. Лингвистика перевода / В.Н. Комиссаров. – М.: ЛИБРОКОМ, 2016. – 176 с.
17. Комиссаров В. Н. Теоретические основы методики обучения переводу. – М.: Рема, 1997. – 111 с.
18. Комиссаров В. Н. Современное переводоведение [Текст]/ В.Н. Комиссаров. – М.: ЭТС, 2002. – 424 с.

19. Крюков А. Н. Теория перевода. – М.: Военный Краснознаменный институт, 1989. – 176 с.
20. Лааксо П. С., Бободжанова Л. К. Субтитрование как объект культурологического и лингвистического исследования (на материале английского языка) [Текст] // Инновационная наука, № 2, 2018, 54-60 с.
21. Маленова Е. Д. Теория и практика аудиовизуального перевода: отечественный и зарубежный опыт // Коммуникативные исследования. – 2017. – № 2 (12). – 32–46 с.
22. Манина Т. А. Сущность переводческих трансформаций в плане передачи контекстуальных значений в языке переводного текста // Вестник КРУ МВД России. 2014. №2 (24). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/suschnost-perevodcheskih-transformatsiy-v-plane-peredachi-kontekstualnyh-znacheniy-v-yazyke-perevodnogo-teksta> (дата обращения: 26.05.2019).
23. Парфенова Д. И. Основные этапы и механизм процесса перевода // Огарёв-Online. 2017. №10 (99). – 6 с.
24. Розенталь А. Создание кино- и видеофильмов как увлекательный бизнес. Учеб. пособие. — Издательства: Триумф, ЭРА, 2000. – 352 с.
25. Рыжков А. Г. Вербальное и визуальное в кинодискурсе / А.Г. Рыжков // Когнитивный подход к изучению языковых явлений: материалы науч. конф. молодых ученых факультета романо-германской филологии. Калининград, 2000. – 98 с.
26. Самкова М. А. Кинотекст и кинодискурс: к проблеме разграничения понятий [Текст] // Филологические науки. Вопросы теории и практики, № 1 (8) 2011. – 135–137 с.
27. Сдобников В. В. В поисках стратегии // Проблемы теории, практики и дидактики перевода: Сборник научных трудов. Серия «Язык. Культура. Коммуникация». Выпуск 20. Том 1. Н.Новгород: НГЛУ, 2017. 37-47 с.

28. Слышкин Г. Г. Кинотекст (опыт лингвокультурологического анализа)/ Г. Г. Слышкин, М. А. Ефремова // Водолей, М., 2004. – 153 с.
29. Федорова И. К. Кинотекст в инокультурной среде: к проблеме построения моделей культурных переносов // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2011. №1. 61-70 с.
30. Худорожкова О. Е. Переводческие трансформации как путь к созданию качественного перевода художественного произведения // Научное сообщество студентов XXI столетия. ГУМАНИТАРНЫЕ НАУКИ: сб. ст. по мат. XVII междунар. студ. науч.-практ. конф. № 2(17). 89-99 с. URL: [http://sibac.info/archive/guman/2\(17\).pdf](http://sibac.info/archive/guman/2(17).pdf) (дата обращения: 26.05.2019)
31. Шаховский В. И. Стилистика английского языка: учеб. пособие. М.: Изд-во ЛКИ, 2013. – 232 с.
32. Швейцер А. Д. Теория перевода: Статус, проблемы, аспекты. – М.: Наука, 1988. – 215 с.
33. Шехтман Н. Г. Лингвостилистический анализ художественного текста (на материале романа М. Этвуд «Слепой убийца») // Педагогическое образование в России. 2014. №6. 66-69 с.
34. Шлепнев Д. Н. Стратегия перевода и параметры стратегических решений // Перспективы науки и образования. 2018. № 5 (35). 161-170 с.
35. Яшина М. Г. Культурно-маркированная лексика как междисциплинарная область исследования. Тезисы докладов участников конференции Ломоносов – 2009 / М.Г. Яшина // Материалы докладов XVI Международной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов-2009» / МАКС Пресс. – Москва, 2009. – 35-36 с.
36. Chesterman A. Reflections on Translation Theory. Selected papers 1993-2014. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2017. – 396 p.
37. Cordella M. Discourse Analysis and the Subtitles of Documentaries: The Case of The Children of Russia [Text] / М. Cordella // Odisea. – 2006. – № 7. – 77-88 p.

38. Diaz Cintas J. Audiovisual Translation: Subtitling [Text] / C.J. Diaz. – Manchester: St. Jerome, 2007. – 272 p.

39. Karamitroglou F.A. Proposed Set of Subtitling Standards in Europe [Text] / F.A. Karamitroglou // Translation Journal. 1998. №2. URL: <https://www.translationjournal.net/journal/04stndrd.htm>. (дата обращения: 27.03.2019)

40. Krings H. P. Was in den Köpfen von Übersetzern vorgeht: Eine empirische Untersuchung zur Struktur des Übersetzungsprozesses an fortgeschrittenen Französischlernern [Текст] / H.P. Krings. – Tübingen : Narr, 1986.

41. Mayoral A. Concept of constrained translation. Non-linguistic perspectives of translation. Meta [Text] / A. Mayoral, D. Kelly, N. Gallardo, // Translators' Journal. 33(3). 1988 – 356-367 pp.

42. Ortega E. Subtitling and the Relevance of Non-verbal Information in Polyglot Films [Text] / E. Ortega // IATIS. 2011. №7. URL: <http://www.iatis.org/images/stories/publications/new-voices/Issue7-2011/article-sanz-2011.pdf>. (дата обращения: 27.03.2019)

43. Zabalbeascoa P. The nature of the audiovisual text and its parameters / P. Zabalbeascoa // The Didactics of Audiovisual Translation / ed. by J. Díaz-Cintas. – 2008. –21–37 pp.

44. Zabalbeascoa P. Translation in constrained communication and entertainment [Text] / P. Zabalbeascoa // In New Insights into Audiovisual Translation and Media Accessibility. Media for All 2. Amsterdam – New York, NY, 2010. 25-40 pp.

Словари и энциклопедии

45. Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов / О.С. Ахманова. – Изд. 2-е, стер. – М. : УРСС, 2004. – 569 с.

46. Большой толковый словарь русского языка / Рос. акад. наук, Ин-т лингвист. исслед.; авт. и рук. проекта, гл. ред. С. А. Кузнецов. – СПб. : Норинт, 2006. – 1534 с.

47. Нелюбин Л. Л. Толковый переводоведческий словарь. – М.: Флинта: Наука, 2003. – 320 с.

Иллюстративный материал

48. Субтитры (оригинал) к киносериалу «White Collar/Белый воротничок» [Электронный ресурс]. URL: <http://tvsubtitles.ru/subtitle-566-1-en.html> (дата обращения: 26.04.2019)

49. Субтитры (перевод) к киносериалу «White Collar/Белый воротничок» [Электронный ресурс]. URL: <http://tvsubtitles.ru/subtitle-566-1-ru.html> (дата обращения: 26.04.2019)